

الإيقاع في الشعر العربي

من البيت إلى التفعيلة

مُصطفى جمال الدين

مكتبة لسان العرب
www.lisanarab.com

ساعدت وزارة الثقافة والاعلام على نشره

مَكْتَبَةُ

لِسَانُ الْعَرَبِ



www.lisanarb.com

ساعدت وزارة الثقافة والاعلام على نشره

الإيقاع في الشعر العربي

من البيت إلى النفعية

مصطفى جمال الدين

مكتبة لسان العرب
www.lisanarab.com

طبع في مطبعة النعمان - ١٣٩٠ هـ
م ١٩٧٠

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

Near East

PJ

6171

. T₃

C. I

الفهرس

٨ - ١	المقدمة
١٤ - ٩	الايقاع في الشعر :
٢٠	ما هو الوزن ؟ الايقاع هو الفارق بين الشعر والنشر .
	كيف نزن الشعر ؟
١٧ - ١٥	مصطلحات عروضية
٢٤ - ١٨	الزحاف والعلة
٣٥ - ٢٥	الدواير واثرها في تعقيد العروض :
	خطتنا لتدريس العروض .
٣٧ - ٣٦	الابحر وتفعيلاتها
٤٤ - ٣٨	بحر الكامل
٤٦ - ٤٥	التغيرات الطارئة على الكامل :
٤٨ - ٤٧	تمرينات على الكامل
٥٦ - ٤٩	بحر الرجز
٥٨ - ٥٧	تمرينات على الرجز
٦٣ - ٥٩	بحر الرمل
٦٥ - ٦٤	تمرينات الرمل
٦٩ - ٦٦	بحر المتقارب
٧٢ - ٧٠	تمرينات المتقارب
٧٤ - ٧٣	تدريب على ضبط الوزن
٧٦ - ٧٥	تمارين على الاوزان السابقة
٨٠ - ٧٧	بحر الوافر

٨٤ — ٨١	الهزج وافر مجزوء
٨٦ — ٨٥	من امثلة الوافر
٩١ — ٨٧	بحر السريع
٩٣ — ٩٢	امثلة على السريع
٩٥ — ٩٤	تدريب على الاوزان السابقة
٩٨ — ٩٦	بحر الطويل
١٠٠ — ٩٩	امثلة على الطويل
١٠٥ — ١٠١	بحر البسيط :
١٠٧ — ١٠٦	امثلة على البسيط
١٠٩ — ١٠٨	تمارين على الابحر السابقة
١١٨ — ١١٠	الخفيف والمقتضب :
١٢٠ — ١١٩	امثلة على الخفيف
١٢٢ — ١٢١	بحر المسرح
١٢٤ — ١٢٣	امثلة على المسرح
١٢٨ — ١٢٥	المدید المعتل
١٢٩	امثلة على المدید المعتل
١٣٠	المجثث
١٣٢ — ١٣١	امثلة على المجثث
١٣٤ — ١٣٣	تمارين على الابحر السابقة
١٣٦ — ١٣٥	بحر المضارع
١٤١ — ١٣٧	بحر المتدارك او الخبر
١٤٣ — ١٤٢	امثلة على المتدارك والخبر

- الزحافت والعلل
- أنواع التغيرات الشائعة
- شنود في أحكام الزحاف والعلة
- القسم الثاني
- الايقاع في التفعيلة : الشعر الحر ، البند
- عروض الشعر الحر
- بداية حركة الشعر الحر ، قصيدة (الكولييرا) ليست
- شعرًا حرا ، جماعة إبولو والشعر الحر ، البند أقدم
- نماذج الشعر الحر ، خلاصة البحث •
- الايقاع في الشعر الحر
- الابحر التي يكتب بها الشعر الحر ، اساس الايقاع
- في الشعر الحر •
- نماذج من أبخر الشعر الحر
- الكامل ، الرجز ، الرمل ، المتقارب ، المتدارك والخب
- الوافر والهزج ، السريع ، خلاصة عروض الشعر الحر •
- الشعر الحر والابحر الممزوجة :
- تمهيد ، السباب والابحر الممزوجة ، أدونيس وعروض
- القصيدة ، الشعر المرسل ومحاولة ادونيس ، محاولة
- أبو حديد في الخفيف ، محاولة طه حسين في المديد •
- الشعر الحر والتوزين العددي
- نازك الملائكة وعروض الشعر الحر
- تشكيلات القصيدة الحرة، الوقد المجموع، الزحاف ،

التشكيلات الخماسية ، مستفعلن في ضرب الرجز ،
خلاصة البحث .

- عروض البند
ما هو البند ، بحور البند .
- بنود المزج الصافي
الرحاقي والعلل الشائعة في البند المزجي .
- بنود الرمل الصافي
البنود المزوجة :
نماذج من البنود المزوجة ، اسباب امتزاج البند ،
التشابه بين بحري الرمل والمزج .
- نظرة القدماء لطبيعة البند الشعرية .
- خلاصة عروض البند
البند والشعر الحر :
خلاصة رأي نازك الملائكة ، البند لم يقتصر على
المزج ، زيادة السبب الخفيف ، مناقشة الخطوة
المفترضة لعروض البند ، الخلط بين الاوزان في الشعر
الحر ، خلاصة البحث .
- المراجع

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المقدمة

أهمية دراسة العروض :

أنا واحد من أبناء هذا الجيل ، كتبت الشعر في فترة طويلة من عمري ، دون أن أعرف شيئاً عن طبيعة أوزانه وقوافيه ، وأغلب الظن أن شعراء جيلي كاهم مثلي ، في كتابة تجاربهم ، على السليقة ، كما يقولون .

ولكن الذي جعلني أدرك أهمية العروض ، فانصرف لدراسته ، ليست وظيفتي كشاعر ، فكلكم يعرف أن الشعر العربي وجد قبل (الخليل) وإن (أبا العتابية) حين حاكى ضرباته (القصص) بقوله :

للمنوون دائرات يدرن صرفها
ثم ينتقى واحدا فواحدا

وقيل له : قد خرجت على العروض . قال أنا أكبر من العروض . ولست أدعى أني أنا الآخر أكبر من العروض ، ولكن الشاعر لا يكون شاعراً إلا وله من الحسن الموسيقي ما يعنيه عن العروض . إذن فليس الشعر هو الذي جعلني أدرك أهمية العروض بالنسبة لي أو لغيري من الشعراء ، وإنما هي مهمة (نقدية) خالصة .

والقصة تبدأ من بداية الحركة القوية التي طفت على صحفنا ومجلاتنا الأدبية باسم (حركة الشعر الحر) في أوائل الخمسينات ، وما رافق هذه الحركة من تأييد مطلق من قبل الشباب ، يصل إلى حد انكار قابلية اسلوبنا التقليدي على هضم مشاكلنا كامة لها قيمها وأهدافها الجديدة ، والتعبير عن قضايا جيلنا المعاصر بصدق واحلاص .

ثم ما وافق هذه الحركة من قبل شيخوخ الأدب ، من انكارٍ لحق هذا اللون من الأدب في أن يسمى نفسه (شعراً) . حتى قيل أن (العقاد) — وهو مقرر لجنة الشعر في المجلس الأعلى للآداب والفنون — كان يكتب على ملئيات دواوين المتسابقين من شعراء الشباب هذه العبارة : (إلى لجنة النشر للاختصاص) .

وكنت أجدرني — وانا اتابع هذه الحركة، وأقرأ كثيراً من تجاربها — مسوقةً للاعتراف بأن في هذه النماذج نوعاً من (الایقاع) لا يوجد في النثر ، هو أشبه بایقاع ما كنا نحفظه من نماذج (البند) .

ولكن السؤال عرّج نفسه عليَّ : وهل البند شعر هو الآخر ؟؟ وحين قدر لي أن أشارك في موسم (المجمع الثقافي لمتحدى النشر) سنة ١٩٥٥ م بمحاضرة عن (الشعر الحر : تاريخه وتطوره) و تعرضت ذيبياً لهذه العلاقة بين البند والشعر الحر ، كان لا بد لي من أن أعرف شيئاً عن (العروض) و (الفرب) و (البحر) و تفعيلاته ، لأنّي أدركت كيف أكتب لاحتياي وانا (أرافع) لاثبت نسب وليدِ انكره جل قضاة المحكمة ، مع ما يرونه فيه من صفاتٍ وسماتٍ تشده بآبيه . وكانت هذه بداية تعرفي على هذا الفن ، ولا أكتم اني حين عرفته ، أنكرت من قلبِي موافق سباقة لم يكن اعتمادي فيها على غير الذوق

والحسن الموسيقي ، نذلك صحت كثيرا من الاحكام التي كتبت أرسلها
أثناء محاوراتنا الادبية حول هذا الملون من الادب أو ذاك .
وأدريكت ان معاصرة الادب ، لقضايا الادب في جيله ، تبقى ناقصة
اذا لم يعرف شيئاً عن هذا الفن الذي أهمله شعراً ونقداناً اليوم .
فأنتم ، اذ لا تعرف شيئاً عن العروض ، وتقرأ عن رجل مثل العقاد
انه كان يعتبر (الشعر الحر) نثراً ، مع ما تحسه فيه من موسيقى الشعر
 تكون ظالماً لادبك أو ذوقك ، اذا عارضته أو أيدته .
ولا أريد ان أقرر هنا ، ان كل من يعرف العروض يصل الى خطأ
رأي العقاد او صوابه ، بل ان الشيء الذي أدعوه : انه يستطيع أن
يفهم ما يقوله العقاد ومشاركه في معارضتهم لهذه الحركة ، وان يفهم
ما يقوله دناتها وانصارها ، وله بعد ذلك ، ان يضع قدمه مع الفريق
الذي تقوى حجته في نفسه ، على ارض لا يجهل من طبيعتها شيئاً .

ايقاع البيت ... وابيقاع التفعيلة :

حين أسلندت اليَّ (كلية الفقه) تدريس مادة العروض على طلاب
السنة الثالثة ، لم أعتمد على كتاب من كتب العروض المعروفة ، فبدأت
أكتب في عروض الخليل ، واجمع ما تفرق لدى من بحوث في الشعر
الحر والبناد ، حتى تجمعت لدى خلال هذه السنوات الست هذه
المجموعة من المحاضرات ، وقد اطلقت عليها اسم (الايقاع في الشعر
العربي : من البيت الى التفعيلة) لاني رأيت أن شعرنا العربي بشكله
القديم والحديث يعتمد على (الايقاع) وهو : مجموعة أصوات متشابهة
تنشأ ، في الشعر خاصة ، من المقاطع الصوتية للكلامات ، بما فيها من
حروف متحركة وساكنة .

فأساس الايقاع في الشكل التقليدي هو مجموعة من المقاطع الصوتية المتشابهة في كل بيت ، أي أن القصيدة تتتألف من أبيات يحتوي كل بيت منها على مجموعة من المقاطع هي نفس مقاطع الآيات الأخرى عددا وترتيبا فإذا كان البيت الأول منها يتتألف من ثلاثين حرفا ، متحركا وساكنا ، مرتبة بنسبة متحركين فساكن - مثلا - فيجب أن تكون كل أبيات القصيدة بهذا العدد وهذا الترتيب لتضمن فيها وحدة الايقاع في البيت .

اما الشكل الحديث فان اساس الايقاع فيه مجموعة المقاطع الصوتية لكل (تفعيلة) أي أن القصيدة تتتألف من أشطر مختلفة الطول تتكرر فيها تفعيلة واحدة متشابهة من أول القصيدة الى آخرها ، فإذا كانت التفعيلة الاولى من القصيدة تحتوي خمسة متحركات وساكنين مرتبة على شكل متحركين فساكن ثم ثلاث متحركات فساكن ، فيجب أن تتكرر هذه المجموعة الصغيرة من الحروف ، عددا وترتيبا ، من أول القصيدة الى آخرها لتضمن بذلك وحدة ايقاعية أخرى أصغر من السابقة . من أجل ذلك قسمت الكتاب الى قسمين أساسيين :

١ - (الايقاع في البيت) وادخلت فيه عروض الخليل لانه يحتوي كل ما يمت للشكل التقليدي من انماط ايقاعية ، بما في ذلك من تغيير ثابت كالعلة أو غير ثابت كالزحاف .

٢ - (الايقاع في التفعيلة) وادخلت فيه كل شعر يكون اساس الايقاع فيه التفعيلة الواحدة المتكررة وهو (الشعر الحر) و (البند) بما فيهما من أنماط وتغييرات ثابتة أو غير ثابتة .

منهجية وعرض :

من أهم الاسباب التي جعلت طلاب الادب ينصرفون عن دراسة العروض ، هو صعوبة هذا الفن ، وتعقيده ، وكثره مصطلحاته ، ولم يحاول احد من المؤلفين المتأخرين — عدا الدكتور ابراهيم انيس — ان يسعى لتيسيره وتسويقه اسوة بالمحاولات الاخرى لتسهيل النحو والصرف والبلاغة .

ولا أزعم أنني حاولت تيسير هذا الفن ، ولكنني سلكت منهجاً يخالف ما اعتاده المؤلفون ، ويفضي بطبيعته الى تيسيره .
يقوم هذا المنهج على واقع الشعر العربي ، لا واقع العروض العربي . ولذلك لم اختر واحداً من الكتب العروضية السابقة ، لأنها في تقديرى لا تصالح لتدريس هذا الفن لما فيها من صعوبة وعدم جدوى .
وأنا الخص ذلك في النقاط التالية :

- ١ — ان كتب العروض نهجت في عرض المادة منهج (الدوائر الخمس) وهذه الدوائر تفترض للبحر شكلان معيناً يختلف عن شكله الخارجي ، ولاجل الجمع بين الشكلين افترض العروضيون دخول علل وزحافات وهنية ، اثقلت هذا الفن بـ مصطلحات ، لاضرورة لها أصلاً . ولكنني حين تتبعت واقع شعرنا العربي ، وما يدخل على اجره من تغييرات وجدتها جميعاً لا تزيد على ستة زحافات بـ عـ لـ لـ ، بعد أن كان العروضيون يذكرون ثلاثين زحافاً وعلة تقريباً .

- ٢ — ان هذه الكتب حاولت أن تجمع اكبر عدد ممكن من أنواع

الابحر الستة عشر ، فذكر بعضها خمسة وسبعين نوعا ، وتجاوز بعضها
بالدوائر ثمانية عشر دائرة وبالأنواع أكثر من مائة (١) .
ولكذلك اذا رجعت الى واقع شعرنا وجدت ان اكثر هذه الانواع
اما مفترض الوقوع وقد نظم العروضيون امثالته ، واما واقع بصورة
البيت او البيتين .

لذلك فاني اعتمدت على الانواع الشائعة في شعرنا العربي قدريما
وحديثا فوجادتها لا تتجاوز السبعة واربعين نوعا ، فيها ستة أنواع غير
شائعة ولكنها موجودة حتى الآن في شعرنا الحديث ، على قلة ، لذلك
ذكرتها في آخر المنهج . اما باقي الانواع التي يذكرها العروضيون ،
ولم أجد لها شواهد في الشعر المتداول ، فلم اعتبرها اساسية ، ولذلك
ذكرتها في هامش الكتاب مع ما يذكر لها عادة من أمثلة .

وترجع هذه الانواع الاساسية الى أربعة عشر بحرا ، لأنني
وجدت ان بحر المزوج راجع في الواقع الى الوايفر المعصوب ، وبحر
المقتضب راجع الى الخفيف المجزوء ، لأسباب ذكرتها في موضعها .
وقد فضلت ان ارتب هذه الابحر ، لاحسب وجودها في الدوائر
بل حسب ما قدرت انه أسهل للتعلم ، لذلك بدأت بالابحر الصافية ،
التي تتكرر فيها تفعيلة واحدة ، ولم أبدأ — كما بدأ غيري — بالطويل
وال müdید والبسيط ، لأن الابحر الصافية أسهل في تعلم التقاطع من
الابحر المزوجة .

٣ — ان شواهد هذه الكتب تكاد تكون واحدة ، لما تقدم من
أن مؤلفيها أرادوا استيعاب الانواع ، واكثرها وهبي أو قليل الورود

(١) انظر بدائع العروض لميخائيل خليل الله ويردي

فأخذ المتأخر منهم شواهد المتقدم ، ولم أجده – الا في القليل من هذه الكتب – من استشهد ، حتى في الابحر الشائعة ، بشعر المعاصرين ، لذلك حاولت ان تكون الشواهد الامثلة والتمارين من شعرنا المعاصر او من الشعر العربي القديم الشائع في كتب النصوص او المطالعة او النقد الادبي ، وتجنبت جود العروضين على شواهد بعينها ، لاني اكتب لجيل يريد ان يتعرف على موسيقى شعره الذي يقرأ ، لذلك وفرت له من الامثلة ما يريد مطبقا بعضها وتاركا اكثرا لتطبيقه .

٤ – ان اكثرا مؤلفي هذه الكتب من المتأخرین صرفاً مبلغاً من جهدهم لعروض انواع من الشعر الشعبي البغدادي كـ (لكان وكان) و (انقوما) و (الدوبيت) وأمثال ذلك ، وهي أنواع جاءت في فترة مظلمة ، ثم ماتت غير مأسوف عليها وليس تمر على قاريء الشعر العربي اليوم بصورة مطلقة . في حين انهم اهملوا عروض (البند) وقد نشأ في أدبنا العراقي منذ ثلاثة قرون ولا يزال بعض المعاصرين يكتسبون بها ، ومثل (الشعر الحر) وهو اكثرا ما يقرؤه الناس في صحف اليوم ومجلاته . وبعض الذين تعرضوا منهم لهذين النوعين ، لم يعطوا من انفسهم ما يكتبي لدراسة عروضهما ، بل اعتمدوا على ما قيل فيه من دون تثبت وتحقيق ، وآثر ما قيل عنه خطأ .

لذلك فقد درست عروضهما بقسم خاص من هذا الكتاب ، ولا أدعني وفقت فيه ، ولكنني اعطيت من نفسني الصبر الطويل على تتبع نماذجهما ، وقراءة كل ما ييسر مما كتب عندهما ، وحاولت جهد المستطاع ان تكون هذه القواعد سليمة .

٥ – اني اتبعت سواها في (التقطيع) ام في فهم الاساس الواقعي

طريقة المقاطع الصوتية ، المزدوجة والمنفردة ، واعطيت رمزاً لكل منها
— على اني لم أهمل مقاطع الخليل من الاسباب والاوتد — ولكنني
قدرت ، تتيجة تجربة تعليمية ، ان طريقة المقاطع — عند علماء الاصوات
اللغوية — اكثر تفهمها للطالب من الطريقة القديمة وقد جمعت بينها غالباً .

وبعد : فأرجو ان يعذرني اخوانى الشعراء — خصوصا أصحاب
الشكل الحديث — اذا كنت (قطعت) أوصال قصائدهم أحياناً ، أو
أخذت منها ما لا يريدون ، أو لم أسلسل فيما استشهدت به منها ،
أو الذين لم استشهد لهم مطلقاً ، فكل ذلك جاء لظروف فنية خاصة
وهم بعد ذلك ، يعلمون طبيعة هذا الكتاب وانه ليس في النقد الادبي ،
أو تاريخ الادب الحديث .

وكل ما أرجوه اني اعطيت فكرة واضحة عن الواقع في شعرنا
العربي ، سواء في البيت أم في التفعيلة .
والله من وراء القصد .

الجف الاشرف

مصطفى جماں الدين

في ١٥ / ٤ / ١٩٧٠

القسم الأول

الأيقناع في البيت



الايقاع في الشعر

ما هو الوزن ؟

حين تكون لدينا كمية من المادة ، نريد ان نعرف وزنها ، لابد ان نضعها في كفة ميزان ، ونقابلها في الكفة الاخرى بثقل آخر ، معروف الوزن ، يكون معاً لها .

كذلك حين نريد ان نعرف وزن (كلمة) ما ، غرية على السمع ، لابد ان يكون لنا ميزان أيضا ، ولكنه من نوع آخر ، نضع الكلمة في كفة منه ، ون مقابلها في الكفة الاخرى بكلمة معروفة الوزن ، أو رمز يساويها حركة وسكونا . فنقول ، مثلاً : (ذئبة وزان فعالة) بضم الفاء . و (أذال اذلة) على وزن (أقام إقامة) وهكذا .

لذلك فكل كلمة تلفظ بها لابد وان يكون لها وزن ، وكل كلام — سواء أكان شطرا من بيت ام جملة — تامة الفائدة — لابد وان يكون له وزن . ذلك لانا كما نقول : (درس) تساوي (فعل) بالفتح ، و (درس") بالتنوين تساوي (فعلن) ، كذلك نقول : (حفظ التلميذ الدرس) تساوي (فعلن مفعولن فعلن) .

اذن فلماذا كان الشعر موزونا ولم يكن التشر كذلك ؟ !

وهو سؤال وجيه ، سترى الاجابة عليه مما يلي :

الايقاع هو الفارق بين الشعر والنشر :

فالشعر كالنشر ، من حيث إن كلاًّاً منها يمكن ان يوزن ، الا ان الفرق بينهما ان الشعر نظم على أساس (الايقاع) في الموسيقى ، فكما يكون الايقاع في الموسيقى : (جماعة نقراتٍ تخللها ازمنة محددة المقader ، على نسب واوضاع مخصوصة ، ويكون لها أدوار متساوية) كذلك الشعر فهو : (كلام يستغرق التلفظ به مبدأً من الزمن متساوية الكمية) .

ولنأخذ مثلاً على ذلك تفعيلة الخبر (فعلن) — محركة او ساكنة — ولنفترض ان التلفظ بها يستغرق مدة زمانية تساوي (ثانية) واحدة ، فاذا كان الشطر من الخبر يتتألف من اربع تفعيلات ، فيجب ان يستغرق زمان التلفظ به ، اربع ثواني ، وهكذا كل شطر آخر من الخبر ، فينتظم الايقاع في الامر على أساس تساوي المدد الزمنية التي يستغرقها التلفظ بكل شطر من أشطره .
وليس مثل هذا التساوي في جمل النثر او تفعيلاته . ولنأخذ المثالين التاليين :

آ — لنرذ قوله تعالى : (بسم الله الرحمن الرحيم — الحمد لله رب العالمين — الرحمن الرحيم) فان الآية الاولى تساوي : (فعلن فعلن فعلن فاعلان) بينما تساوي الثانية (فعلن فعلن فعلن فاعلان) . وتساوي الثالثة : (فعلن فعلن فعلن) فلم تتساو المدد الزمنية ، لا في نفس التفعيلات ، ولا في جملة الأسطر .

ب — اما اذا أردنا ان نزن قوله الشاعر :

كرة قذفت بصوٰ لجةٍ فتلة ققها رجل" رجل
فسوف نجد ان التفعيلة (فعلن) المحركة ، قد تكررت في كل
شطري اربع مرات ، دون ان يعترضها نقص في العدد ، او تغيير في الشكل .
لذلك فنحن نقول عن كل كلام توازن اجزاؤه ، بحيث قابل
بعضها بعضاً ، حرکة وسكونا ، وتساوت فقراته في وحدة نغمية مطردة : (اه
شعر) ^(١) وكل كلام لا يتتوفر هذا التوازن بين اجزائه او فقراته :
انه ثر .

كيف نزن الشعر ؟ :

عرفنا مما تقدم ان الكلام — شعرا وثرا — لا بد وان يكون له وزن ، وان ما يمتاز به الشعر عن النثر هو الوحدة الايقاعية الموجودة فيه دون النثر ، بقي اذ نعرف ان هذه الوحدة الايقاعية تختلف من بحر الى آخر ، وقد دأب العروضيون على ان يرمزوا لهذه الوحدات النغمية بكلمات لا معنى لها أكثر من الدلالة على مواضع الحرکة والسكون ، وسموها (تفعيلات) وهي ثنائية :

تفعيلتان خماسيتان : فعولن ، فاعلن

وست تفعيلات سباعية : فاعلاتن ، مفاعيلن ، مقاعلتن ، مستفعلن ، مستفعلن ، مفعولات .

(١) هذا الكلام عن أصل الوزن في الشعر ، والا فهناك ابحر لاتتساوي تفعيلاتها ، بل تكون الوحدة الموسيقية فيها مولفة من تفعيلتين كالطويل وبالبسيط مثلا ، كذلك فان هناك قصائد لا تتساوي اشططها في عدد التفعيلات ، كبعض الموشحات وكالبناد والشعر الحر مما يأتي تفصيله .

وهذه التمهيلات الثمانية – بما جدًّا على بعضها من تغير – كما يأتي تفصيله – هي رموز كل ما اكتشف من اوزان الشعر العربي ، وهي بعدَ ليست سوى معايير توزن بها كلمات البيت ، من حيث المدد الزمنية التي يستغرقها التلفظ بها ٠

فإذا أردنا ان نزن البيت فيجب ان نخطو الخطوات التالية :

١ – ان نكتب البيت (كتابة عروضية) وهي تختلف عن الكتابة الاملائية في انها تعتمد على النطق فقط – أي ان ما ينطق به يكتب وما لا ينطق لا يكتب – وكمثال لذلك :

آ – الحرف المشدد يكتب حرفين أولهما ساكن والثاني متحرك ف (سدًّ) تصبح :

(سدًّد) ورقٌ تكتب (رُقْ) ٠

ب – التنوين يكتب فونا اعتيادية فمثل (محمد " رجل " عظيم ") تكتب : (محمدن رجلن عظيمن) ٠

ج – الألف التي تنطق ولا تكتب املاءً ، تكتب الفاً مثل : ٠ ٠ هاذا الرحيمان ٠

د – الألف التي لا تنطق ولكنها تكتب بالأملاء ، لا تكتب اصلاً مثل الف الجماعة (قالوا) والفات الوصل من : (ابن ٠ ٠ واسم ٠ ٠ وانظر ٠ ٠ واستقام) وغيرها ٠

ه – ضمير (الماء) المتحرك اذا كان ما قبله متحركاً ، تشبع حركة الى حرف من نوعها ، فيكتب (واواً) في مثل (له ٠ ٠ لهو) وياءً في مثل (به ٠ ٠ بھي) ٠ وكذلك ميم الجمع المتحركة مثل (همو) ٠ و – كل القوافي المتحركة تشبع حركتها الى حرف من نوع الحركة،

فالضمة الى واو ، والكسرة الى ياء ، والفتحة الى الف ٠
 ز — تمحذف ياء المنقوص والف المقصور — اذا لم يكونا منوين —
 وكذلك الالف من (الى) والياء من (في) عندما يليها ساكن مثل
 (في البيت ٠ ٠ الى المدرسة) فنكتبها : (فليبيت ٠ ٠ اللمدرسة) ٠
 ٢ — اذا عرفنا ان الوحدة الايقاعية لوزن (الكامل) مثلاً هي
 (متفاعلن) تكرر ست مرات في كل بيت فيجب علينا ان نقطع البيت من
 الكامل الى ست وحدات ، تتساوى كل وحدة منها مع كلمة (متفاعلن)
 — حركةً وسكنةً — اي ان الحرف المتحرك يقابل المتحرك والساكن
 يقابل الساكن ، واذا نقصت الكلمة عن الوحدة الايقاعية اكملناها من
 الكلمة التي تليها ٠

٣ — قد يصعب علينا — ونحن نبدأ عملية التقاطع — ان تقابل بين
 الوحدة الايقاعية (التفعيلة) وبين ما يساويها من كلمات البيت ، لذلك
 فستتبع طريقة المقاطع الصوتية عند الغربيين فهي تحدد المقاطع بصورة
 اسهل ، ذلك اننا نرمز للحرف المتحرك الذي لا يليه ساكن بالرمز
 (د) ويسمونه (مقطعاً منفرداً) وللحرف المتحرك الذي يليه ساكن
 (-) ويسمونهما معاً (مقطعاً مزدوجاً) فتكون الكلمة (متفاعلن) هكذا
 (د د - -) وكلمة (فعولن) (د - -) وفاعلن (- د -)
 وخلاصة ما مضى انه لتقاطع البيت من الكامل مثلاً يجب ان تسلك
 الخطوات التالية :

- آ — نكتبه كتابة عروضية ٠
- ب — نقطعه بالرموز (د) للمقطع المنفرد و (-) للمقطع المزدوج ٠
- ج — نفصله الى ست وحدات تقابل كل منها الكلمة (متفاعلن)

ونجعل بينها خطوطاً عمودية ولا يوضح ذلك نأخذ البيت التالي :
وإذا صحوت فما اقصر عن ندىٌ وكم اعلمت شمائي وتكرمي
فنكتبه كتابةً عروضية ، ثم قطعه بالرموز المنفردة والمزدوجة ،

ثم نفصله الى وحدات :

وإذا صحو ت فما اقص صر عن ندى

لـ لـ لـ لـ لـ لـ

متفاعـلـ مـتـفـاعـلـ مـتـفـاعـلـ

وكم اعلمه ت شمائي وتكرمي

لـ لـ لـ لـ لـ لـ

متفاعـلـ مـتـفـاعـلـ مـتـفـاعـلـ

مصطلحات عروضية

هناك مصطلحات في علم العروض لابد من معرفتها لدارس هذا العلم ، لأنها ستمر عليه كثيراً في أثناء دراسته ويكتفى بالإشارة إليها .
من هذه المصطلحات :

- ١ - البيت من الشعر يتتألف من (شطرين) يسمى الاول (صدرأ) والثاني (عجزأ) . وكلاهما - الصدر والعجز - يتتألف من تفعيلات تسمى (اجزاء) بعضها ثلاث تفعيلات وبعضها أكثر او أقل ، فتتسمى آخر تفعيلات الصدر (العروض) وآخر تفعيلات العجز (الضرب) والباقي (الحشو) . فوزن الكلام كما قلنا ست اجزاء هي : متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن حشـو عروض حشـو ضرب
- ٢ - (المجزوء) هو البيت الذي يحذف منه آخر جزء من الصدر وآخر جزء من العجز ، و (المشطور) هو الذي حذف نصف اجزاءه ، و (المنهوك) هو الذي حذف ثلاثة .
- ٣ - تتتألف التفعيلات الثمانية من مقاطع صوتية هي : سبب ، ووتد ، وفاصلة ، وكل منها ينقسم الى قسمين :
 - آ - فالسبب حرفان وهو قسمان :
 - ١ - سبب خفيف : اذا كان الاول متحركاً والثاني ساكتاً مثل : قد ، لم ، لن .

٢ - سبب ثقيل : اذا كان كل منها متتحرّكاً مثل : بـكَ ، لـكَ .

ب - والوتد ثلاثة أحرف وهو قسمان :

١ - وتد مجموع - حرفان متتحرّكان بعدهما ساكن - مثل :

نـعـمْ ، عـلـى .

٢ - وتد مفروق - حرفان متتحرّكان بينهما ساكن - مثل :

قـامْ ، عـادْ .

ج - الفاصلة قسمان :

١ - فاصلة صغرى - ثلاث متحرّكات يليها ساكن - مثل :

ذـهـبـتْ ، سـكـنـو .

٢ - فاصلة كبرى - اربع متحرّكات يليها ساكن - مثل :

قـتـلـهـمْ ، شـجـرـتـنـ .

وتجمع هذه المقاطع الجملة التالية : (لم أر على ظهر جبل سمكة)
ملاحظة :

بعض العروضيين لا يذكرون الفاصلتين - وهم على حق - لأن
الصغرى مركبة من سبعين : ثقيل وخفيف والكبرى من سبب ثقيل
ووتد مجموع .

المقطوع

فاصلة

وتد

سبب

خفيف ثقيل مجموع صغرى كبرى

(لم) (أرَ) (على) (ظهـرـ) (جـبـلـ) (سـمـكـتـنـ)

٤ - تتألف التفعيلات الثمانية من هذه الاسباب والاوتد ،

فالتفعيلة :

فعلن وتد مجموع (فهو) + سبب خفيف (لن)

فاعلن سبب خفيف (فا) + وتد مجموع (عن)

متفاعلن سبب ثقيل (مت) + سبب خفيف (فما) + وتد

مجموع (عن)

مفاعلتن وتد مجموع (مفا) + سبب ثقيل (علـ) + سبب
خفيف (تن)

مفاعيلن وتد مجموع (مفا) + سبب خفيف (عـيـ) + سبب
خفيف (لن)

فاعلاتن سبب خفيف (فا) + وتد مجموع (عـلاـ) + سبب
خفيف (تن)

مستفعلن سبب خفيف (مـسـ) + سبب خفيف (تـفـ) + وتد
مجموع (عن)

مفعولات^{*} سبب خفيف (مـفـ) + سبب خفيف (عـوـ) + وتد
مفروق (لـاتـ)

الزحاف والعلة

قلت ان البيت يتالف من اجزاء هي (تفعيلاته) ويجب في تقطيعه
ان نساوي بين التفعيلة ، وبين الوحدات النغمية التي نقسم البيت اليها ،
من ناحية الحركة والسكن .

والملاحظ هنا ان البيت ، عند تقطيعه ، قد تستوفي اجزاؤه ، كل
ما في التفعيلة من حركة وسكن واقتضى أحياها أو يزيد ، فإذا كان البيت من
الكامل التام يجب ان يكون فيه ثلاثة حروف متحركة ، وأثنى عشر ساكنا
مجراة على ست تفعيلات كل منها يحتوي على خمسة متحركات وساقنين ،
او يحتوي في التقطيع الغربي على ثلاثة مقطعا منها ثمانية عشر مقطعا
مفردا وأثنى عشر مقطعا مزدوجا ، وقد يحدث أحيانا ان ينقص هذا
العدد من مقاطع الكامل لتغيير طرأ على ما في البيت يسمى (زحافا) مرة
و (علة) مرة أخرى .

فمن أمثلة الزحاف هذان البيتان للبحترى :

فمجدل ومرمل وموسد ومضرج ومضمخ ومحشب
سلبوا وشرقت الدماء عليهم محمرة فكانهم لم يسلبوا
فانتا اذا قطعناهما نجد في حركات البيت الثاني تقسا عن سابقه
فالبيت الاول تام العدد :

والنقص حدث في التفعيلتين الرابعة وال السادسة وسبب ذلك ان الحرف الثاني في التفعيلة (مُتَفَاعِلُن) الذي كان متغيراً كأصبح ساكناً في الجزئين الرابع والسادس (١) . وانت اذا تأملت التفعيلة (مُتَفَاعِلُن) وجدتها مؤلفة من سبب ثقيل هو (مت) وسبب خفيف (فا) ووتد مجموع (علىن) ، وان التغيير الذي طرأ عليها هنا وقع في الحرف الثاني من السبب الثقيل فأنقصه حرفة "ء" وهذا النقص هو ما يسمى با (الزحاف) . وبملاحظة موضع التغيير ونوعه نستنتج ما يلي :

(١) في هذه الحالة تقلب التفعيلة (متفاعلن) ساكنة التاء الى (مستفعلن) لأنها تساويها في موضع الحركة والسكن وثلاثا يقع الاختلاط بين الزاحفة والصححة .

- ١ — ان هذا التغيير كان تقاصاً لا زيادة .
- ٢ — انه وقع في الحرف الثاني من السبب .
- ٣ — انه طرأ على تفعيلتين واحدة في (حشو) البيت هي الرابعة ،
وواحدة في (ضربه) هي السادسة .
- ٤ — انه حدث في البيت الثاني ولم يحدث في سابقه من نفس
القصيدة .

ملاحظة :

كما يدخل الزحاف على الحرف الثاني المتحرك فيزيل حركته ،
كذلك يدخل على الثاني من السبب الخفيف فيحذف الساكن ، ونادرأ
جداً يحذف الثاني المتحرك . من أجل ذلك نستطيع ان نعرف الزحاف
بما يلي :

(تغيير يلحق ثواني الاسباب ، فقط بحذف الساكن ، أو اسكان
المتحرك او حذفه ، وهو يدخل اجزاء البيت كلها — حشوا وعروضا
وضرباً — ولكنه لا يلزم) أي اذا دخل في بيت لا يلزم دخوله في الأبيات
الاخري .

اما العلة : فقبل تعريفنا عليها يجب ان نقطع الامثلة التالية من
الكامل أيضا لنشاهد ما طرأ عليها من تغيير . يقول الشريف الرضي في
رثاء الصابي :

من للبلاغة والفصاحة ان هم ذاك الغمام وعب ذاك الوادي
من للسلوك يحز في اعناقهما بظبا ، من القول البلبع ، حداد
فاما قطعنا البيت الاول وجدناه قد نقص عن الكامل التام بأربعة

مقاطع :

من للbla حة اذ هم
 — — د د — د د —
 متفاعلن متفاعلن
 ذا كل غما م وعيذ ذا كل وادي
 — د — د د — —
 متفاعلن متفاعلن متفاعل
 وموضع التغير فيه هي التفعيلات : الاولى ، والرابعة ، والسادسة ،
 وبملاحظة اشكال التغير فيها نجد ان بعض هذا التغير في الحرف
 الثاني من السبب الثقيل ، وهو نفس التغير الذي مرّ علينا سابقاً
 وسيمناه (زحافا) وهو ما حدث في التفعيلات الثلاثة جميعاً – وبعض
 هذا التغير حدث في الوتد المجموع وهو (علن) فقد حذف الحرف
 الساكن منه (النون) ثم سكن الحرف السابق له (اللام)
 فاصبحت (علٌ) ، وهذا التغير لا يمكن ان نسميه (زحافا) لاننا
 حصرنا دخول الزحاف على الحرف الثاني من السبب ، وقد دخل هذا
 التغير على الوتد ، اذن فهو علة وليس زحافاً .

واذا قطعنا البيت الآخر وجدناه ينقص اربعة مقاطع أيضاً :

من للملو ك يحرز في اعناقها
 — د — د د — د —
 متفاعلن متفاعلن متفاعل
 بظبن من ل قو للبلية ن خ حدادي
 د د — د — د د — د
 متفاعلن متفاعلن متفاعل

ولكن مواضع هذا التغيير اختلفت عن سبقتها فقد حدثت في
اربعة تفعيلات : الاولى والثالثة والخامسة ، والسادسة ، حصل في الثلاثة
الاولى نفس التغيير السابق (الزحاف) ، وحصل التغيير الرابع (العلة)
في نفس الموضع من البيت السابق ، وهكذا اذا قرأت القصيدة كلها
ووجدت هذا التغيير الاخير – وهو حذف ساكن الوتد المجموع واسكان
ما قبله – قد حصل في كل ابياتها ، وبنفس الموضع .

وباعتبار اننا اعتدنا على تقطيع الكامل فلنأخذ نوعا ثانيا منه هو
(المجزوء) – والمجزوء ما حذف جزء من صدره وجزء من عجزه –
فيكون البيت من الكامل المجزوء مؤلفا من تكرار (متفاعل) اربع
مرات ، أي انه يتالف في العادة من ثمانية وعشرين حرفا منها ثمانية حروف
ساكنة والباقي متحركة ، وبالتفقطيع الغربي يتالف من عشرين مقطعا ،
اثني عشر مفردة وثمانية مزدوجة ، فإذا أخذنا قوله الشاعر :

ولقد شربت من المدامـة بالكبـير وبالصـغير

فـاذا سـكـرت فـانـي ربـ الخـورـنـقـ والـسـدـيرـ

وـاـذاـ صـحـوتـ فـانـي ربـ الشـويـهـةـ والـبعـيرـ

فـاـذاـ قـطـعـناـ مـنـهـ يـيـتـيـنـ فـسـجـدـ فـيـهـاـ التـغـيـرـ التـالـيـ :

- | | |
|---|---------------|
| ١ - ولقد شربـتـ منـ لـمـاـ مـةـ بـلـكـبـيـ رـيـ | رـ وـبـصـغـيـ |
| دـ دـ دـ | دـ دـ دـ |
| مـتـفـاعـلـنـ | مـتـفـاعـلـنـ |
| فـاـذاـ سـكـرـتـ | فـانـتـيـ |
| دـ دـ دـ | رـبـ لـخـورـ |
| مـتـفـاعـلـنـ | مـتـفـاعـلـنـ |
| لـنـ | لـنـ |
| ـ | ـ |
-
- | | | | |
|----------------------|---------------|--------------|------|
| ٢ - فـاـذاـ سـكـرـتـ | فـانـتـيـ | رـبـ لـخـورـ | رـيـ |
| دـ دـ دـ | دـ دـ دـ | ـ | ـ |
| مـتـفـاعـلـنـ | مـتـفـاعـلـنـ | ـ | ـ |
| لـنـ | لـنـ | ـ | ـ |
| ـ | ـ | ـ | ـ |

ونجد ان التغيير الذي طرأ عليهما ان البيت الاول زاد على الحد المقرر - العشرين مقطعا - بقطع مزدوج في آخره هو (لن) وهو يساوي ما سميته بـ (السبب الخفيف) ، كذلك فان هذه الزيادة نفسها حصلت في آخر البيت الثاني ، وستحصل في الايات الاخرى :
اما التغيير الآخر الذي حدث في التفعيلة الثالثة من البيت الثاني فليس هو الا تغييرنا السابق الذي حدث في الحرف الثاني من السبب الثقيل ، وسميتها (زحافا) .

والزيادة التي حصلت على الجزء الاخير من البيتين فصيরته (متفاعلن لن) وتقبلها الى (متفاعلاتن) ليست زحافا ، لأن الزحاف ، كما قدمنا ، لا يكون الا نقصا ، وفي الحرف الثاني من السبب ، اذن فهذه الزيادة (علة) .

ويحصل لنا مما تقدم من أمثلة العلة الظواهر التالية :

- ١ - ان العلة كما تكون تغيرا للتفعيلة بالنقص تكون
بالزيادة .
- ٢ - اتنا لم نشاهدتها في الامثلة السابقة دخلت في حشو البيت .
- ٣ - انها كانت اذا دخلت في موضع من البيت لرمت في الايات
الاخري .
- ٤ - انها تدخل في الوتد وفي السبب أيضا .

وعلى هذا الاساس فانا نستطيع ان نعرف العلة بما يلي :

(تغيير يلحق الاسباب والواتد ، بزيادة او نقص ، او تختص بعرض
البيت او ضربه ، واذا دخلت في بيت من القصيدة لرمت في ايياتها الاخرى) .
ملاحظة

على ضوء ما تقدم من معرفتنا بالزحاف والعلة ، فانا نستطيع

تركيز الفرق بينهما في النقاط التالية :

- ١ - ان الزحاف لا يكون الا نقصا ، والعلة نقص او زيادة .
- ٢ - ان الزحاف لا يحدث الا في ثانى السبب فقط ، والعلة تحدث في الأسباب والاوتداد .
- ٣ - ان الزحاف يدخل في اجزاء البيت كلها ، والعلة تختص بجزئين فقط هما العروض والضرب .
- ٤ - ان الزحاف اذا دخل في بيت لا يلزم دخوله في الایات الأخرى، والعلة لازمة .

وبعد فان الزحافات والعلل أنواع كثيرة ، لكل نوع اسم خاص به ، وستتعرف على أنواعها في اثناء دخولها على الابحر ، على ان نجمعها أخيرا في باب منفرد .

بقي شيء يجب التنبيه عليه هو ان هذه القواعد كقاعدة لزوم العلة وعدم لزوم الزحاف مثلاً قد تشذ ، فيكون الزحاف لازما كما في عروض الطويل والبسيط ، وتكون العلة غير لازمة كما في ضرب الخفيف وسننها على ما يقع من ذلك في محله من الابحر .

—

الدواوَرُ وَأَثْرُهَا فِي تَعْقِيدِ الْعَرَوْضِ

اكتشف الخليل ابن احمد ، واضع علم العروض – نتيجة استقرائه للشعر العربي في زمانه – خمسة عشر بحرا ، وتدارك عليه تلميذه الاخفش الاوسط بحرا آخر سماه (المدارك) فاصبح مجموع البحور ستة عشر، وجاء العروضيون بعده فلم يزيدوا ، ولم ينقصوا مما وضعه الخليل شيئا ، بما في ذلك القواعد الاساسية للتغيير الطارئ على التفعيلات . وهذه الظاهرة هي من ابرز ما يدل على براعة الرجل وحسه الموسيقي وقوته استنتاجه .

وقد جمع الخليل هذه البحور في مجموعات خمسة سماها (الدواوَر) كان الاساس فيها ، تشابه المقاطع الصوتية من الاسباب والأوتأد ، فجمع في كل دائرة عددا معينا من الابحر امتشابه على النمط التالي :

(دائرة المختلف) وتشتمل على بحور: الطويل ، والمديد ، والبسيط .
و (دائرة المؤتلف) وتشتمل على بحري : الوافر ، والكامل
و (دائرة المجلب) وتشتمل على بحور: المهزج ، والرجز ، والرمل
و (دائرة المشتبه) وتشتمل على بحور: السريع ، والمنسج ،
والخفيف ، والمضارع ، والمقتضي . والمجتث .

و (دائرة المتفق) وتشتمل على بحري : المتقارب ، والمدارك والسر في ذلك ان بعض الابحر امتشابه تفعيلاتها في عدد الاحرف المتحركة والساكنة ، ولكنها تختلف في مواضع الحركة والسكنون فلو انك

غيرت في موضع السبب والوتد منها لحدثت منها نفس النغمة الموسيقية، خذ مثلاً الوافر والكامل وهما من دائرة واحدة ، وتفعيلة الوافر (مفاعلتن) وتفعيلة الكامل (متفاعلن) وكلاهما يتالق من نفس المقاطع أي : سبب ثقيل ، وسبب خفيف ، ووتد مجموع الا ان الوتد في الكامل قبل السبين وفي الوافر بعدهما ، فلو انك عكست احدهما لاعطتك نفس النغم في الاخرى فلو قلت : (علن مفا) لساوت (متفاعلن) . ولو بقلت في الاخرى : (علن متفا) لاعطتك نغم (مفاعلتن) ، وهكذا بقية الابحر فالمتقارب والمدارك من دائرة واحدة وتفعيلاتها تتالفنان من سبب ووتد (فاعلن) و (فعون) فلو بقلت : (لن فعوا) لساوت (فاعلن) ولو قلت : (علن فا) لساوت (فعون) .

ومثل هاتين الدائرين دائرة المجتب المشتملة على الهزج والرجز والرمل ، وهي جمیعا مع الوافر والكامل والمتقارب والمدارك ، تتكون وحدتها الموسيقية من تفعيلة واحدة متكررة .

اما دائرتا المختلف والمشتبه فان الوحدة الموسيقية في ابحرها ليست تفعيلة واحدة متكررة بل ان وحدتها مكونة من تفعيلتين او ثلاث ، تتكرر مرة واحدة ، ولكن ابحر كل دائرة مشابهة مع بعضها في عدد الاسباب والواتد في كل (وحدة) وان اختفت مواضعها ، ولو انك عكست وحدتها الموسيقية المكونة من تفعيلتين مثلاً لاعطتك نفس النغم . خذ مثلاً لذلك بحري الطويل والبسيط وهما من دائرة واحدة : والوحدة الموسيقية في الطويل (فعون مفاعلين) وفي البسيط : (مستفعلن فاعلن) وكل منهما مؤلفة من وتدین مجموعين وثلاثة اسباب خفيفة ومعکوس احدهما يساوي نغم الاخرى فلو انك قرأت الاولى هكذا : (عيلن مفالن فعوا)

لادت نفس النعم في (امسيته على فاعلين) باعتبار ان الحركة والسكن
 أخذت نفس الموضع في كل من الموجدين من حيث لا يشعر أي أنه لا يشعر
 أو المظاهري ان الخطيل كان فنتها لهذا التشابه بين بعض الأبحار،
 فحصرها جميعاً في هذه الدوائر الخمسة ، على أساس أننا إذا وزعنا
 بأسباب وأوتجاد بحر مثاً من الأبحار المتشابهة على شكل دائري فإن الدائرة
 يمكن أن تعتبر زاوية نقطتين في محيطها مبدأ أي ينبع منها وبعد اليه، وما
 زالت هذه الأسباب وأوتجاد هي نفسى أسباب وأوتجاد البحر الآخر،
 فيمكن أن نبدأ من نقطة فتحصل على بحراً ونبدأ من النقطة الأخرى
 فتحصل على البحر الآخر أي بفتح الماء على الماء أي بفتح الماء على الماء
 خذ مثلاً دائرة (المجتب) وهي تبدأ بوطنه ويسير خطيئاً ثلات
 مرات ، ولنفرض أن هذه الخط الأفقي هو دائرة، وليس خط أفقياً،
 أي إننا إذا بدأنا من وسطه فعند نهايته نبدأ من أوله وننتهي عند المقام
 الذي بدأنا منه : أي بفتح الماء على الماء أي بفتح الماء على الماء
 آ ب ج أي بفتح الماء على الماء أي بفتح الماء على الماء
 مفا عي لن مفا عي لن أي بفتح الماء على الماء أي بفتح الماء على الماء

فانت ترى إننا إذا بدأنا من المقطع (آ) حصلنا على بحر الهرج
 (مفاعين مفاعيلن مفاعيلن) وإذا بدأنا من المقطع (ب) حصلنا على
 بحر الرجز (عيلن مفا - عيلن مفا - عيلن مفا) وهي تقابل : مستفعلن
 مستفعلن مستفعلن وإذا بدأنا من المقطع (ج) فاننا نحصل على بحر
 الرمل : (لن مفاعي - لن مفاعي - لن مفاعي) وهي تقابل (فاعلاتن
 فاعلاتن فاعلاتن) .

وعلى هذا الاساس نسير في بقية الدوائر الخمسة .
وبقي علم العروض يدرس على هذه الكيفية (نظام الدوائر) من
عهد الخليل الى الان بالرغم من التفات بعضهم الى ما في هذه الدوائر
من عيوب .

والذى حصل نتيجة تمسك العروضيين بنظام الدوائر صعوبة
دراسة العروض على الاحيال الجديدة ، واتصال هذا الفن البديع بتعقيد
مصنوع ، وبصطلاحات كثيرة لا ضرورة لها مطلقا وذلك :

١ - وجود ابهر تراها في الدائرة التي نسبت اليها ، بشكلٍ ،
وفي واقع الشعر العربي بشكل آخر ، وكان هذا الاختلاف ، سببا
لتبسييرات افتراضية لا موجب لها أصلاً ، فافتراض العروضيون نتيجة
تمسكهم بتشكيله البحر في الدائرة ، ان يكون هذا هو أصل البحر ،
وان ما وجد منه في الخارج انما كان بسبب (تغيير) طرأ عليه ، واذن
فلا بد ان يكون لهذا التغيير تخریج ، والتخریج هو الاعتماد على افتراض
دخول بعض العلل والزحافات / فافتراضوها ، وكان لابد لها من اسم
فسموها به ، وكثرت الاسماء والمصطلحات الثقيلة في عملية افتراضية
بحثة .

وهناك نوع آخر من التخریج هو افتراض ان يكون هذا البحر
(مجزوءاً) وجوبا ! فقسماوا الابحر الى : ما يدخله الجزء وجوبا ،
كلالميد ، والهزج ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ؛ وما يدخله الجزء
جوازاً كالبساط ، والوافر ، والكامل ، والرجز ، والزمل ؛ والخفيف ؛
والمتقارب ، والمتدارك . وما لا يدخله الجزء أصلاً كالتطويل ، والسريع ،
والمسرح .

وليست هذه العمليات الا افتراض ، او جاه وجود الدوائر ولنضرب مثلاً على هذا التخريج المعقد على ان نشير الى بقية الامثلة عند ورودها في الابحر :

خذ مثلاً بحر (السريع) وهو أول دائرة (المشتبه) وزنه في الدائرة (مستفعلن مستفعان مفعولات) بضم التاء ، ولم ينظم عليه شاعر من العرب ، على هذا الشكل ، ولا اظن ان سوف يأتي شاعر له حس وذوق يتغير هذه التشكيلة من التفعيلات ٠

واكثر ما ورد من تشكيلات هذا البحر : (مستفعلن مستفعان فاعلن) في الصدر والعجز وقد تزداد التفعيلة الاخرية حرفا ساكنة فتصبح (فاعلان) وقد تنقص حرفا ساكنة فتصبح (فعلن) محركة العين او ساكنة ، على قلة في الزيادة والنقص ٠

ولننظر بماذا خرجوا هذا الاختلاف بين شكل السريع في الدائرة وشكله في الواقع الشعري ٠

آ - افترضوا ان (مفعولات) دخلها زحاف اسمه (الطي) - وهو حنف الرابع الساكن - فاصبحت (مفعولات) ثم دخلتها علة تسمى (الكسف) - وهي حذف السابع المتحرك - فصارت (مفعولا) وهي تقابل (فاعلن) ، هذا في التشكيلة المتعارفة من السريع ، وتسمى (مطوية مكسوفة) ٠

ب - اما في التشكيلة الثانية ، فقد حدث فيها الى جانب (الطي) علة تسمى (الوقف) وهي اسكنان السابع المتحرك فاصبحت (منعولات) باسكنان التاء وهي تقابل (فاعلان) ، وتسمى حينئذ (مطوية موقوفة) .
جب انها في التشكيلة الثالثة (فعلن) محركة العين ، قد دخلها نيء

اسمه (الخبل) والخبل مجموع زجاجتين الاول (الخبن) – حذف الثاني
 الساكن – والثاني (الطي) حذف الرابع الساكن فصارت (معنات) ثم دخلها (الكسف) – السابعة فصارت (معنلا) لتقابل (فعلن) وتسىء حينئذ : (مخبولة مكسوفة) أو (مخبونة ، مطوية ، مكسوفة) .
 د – انها في التشكيلة الرابعة (فعلن) باسكان العين ، قد دخلها شيء اسمه (الصلم) وهو حذف الوتد المفروق برمته (لات) فتصبح (مفuu) وهي تقابل (فعلن) ويمكن ان تسمى حينئذ (مصلومة) .

واذن فقد حدث عندنا الى جانب مصطلحي (الخبن والطي) مصطلحات جديدة هي : الكسف ، والوقف ، والخبل ، والصلم ، وهي على تقلها ، تعقد فهم هذا العروض وتشعبه ، وكان علينا ان نقول ان اصل السريع هو (مستفعلن مستفعلن فاعلن) وقد يدخلها (التذليل) فتصبح فاعلان او (الخبن) فتصبح (فعلن) وكفى الله العروض شر الصلم وأخواتها .

٢ – هذا على انه اذا كان لا بد من (الدائرة) التي اوقتنا في دوامة من هذه المصطلحات المعقدة في هذا البحر وامثاله فقد كان الاجدر بنا ان نبحث عن دائرة أخرى اقل تعقيدا ونخرج منها البحر المطلوب فال سريع مثلاً يمكن اخراجه من دائرتين غير دائرته الاصلية :

آ – دائرة الرجز (المجتب) (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) بتحوير بسيط في التفعيلة الاخيرة بان نحذف منها سببا فتصبح (تفعلن) او (فعلن) وهي تقابل (فاعلن) ونعطي هذا التغيير اسما من هذه الاسماء المفترضة .

ب – ان نخرجه من دائرة (المختلف) وهي مؤلفة من اربعة مقاطع

مفردة وعشرة مزدوجة ، وشكلها — على ان نعتبر هذا الخط الاقفي دائرة — هكذا :

آ د ج ب ب ب ب

ب ب ب ب ب ب ب ب

فمن المقطع (آ) نخرج الطويل : فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن ومن مقطع (ب) نخرج البسيط : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن ومن مقطع (ج) نخرج المديد : فاعلاتن فاعلن فاعلاتن (فاعلن) ومن مقطع (د) نخرج السريع : مستفعلن مستفعلن فاعلن (فعولن^{*}) بتحريك اللام على ذن يكون حكم السريع حكم المديد من كونه مجزوءاً وجوباً — كما ادعوا في الفرضية الثانية ولا تقوتنا هنا ملاحظة ان هذه الدوائر ليست من الدقة بحيث لا تقبل دخول البحر في أكثر من دائرة كما رأيت في السريع ، وهذا من اكبر العيوب .

٣ — ان هذه الابحر التي افترضنا كونها مجزوءة وجوباً لانها لم تطابق شكل الدائرة ، وهي : المديد ، والهزج ، والمضارع ، والمقتضب ، والمحبت ، يمكن الاستغناء عنها في دراساتنا العروضية الجديدة ، تيسيراً لهذا الفن الذي كاد لتعقيده ان يصبح مهملاً ، لا يعرف عنه جيلنا الجديد شيئاً . ويساعدنا على هذه العملية التيسيرية ما يلي :

آ — ان هذه الابحر لم ترد في شعر العرب القدماء الا نادرًا جداً لا تجد في كتب العروض لها غير شواهد تتكرر بينها وقد قام كل من الدكتور ابراهيم انيس ^(١) والدكتور عبد الرحمن السيد ^(٢) باحصاء غريب

(١) موسيقى الشعر . ١٩٠ .

(٢) العروض والقافية . ١٤٢ .

في أمهات الكتب الادبية كالاغاني ، والجمهرة ، والمفضليات والأمالی ، ودواوين زهير ، وجرير والفرزدق ، وابي فراس ، والبارودي من المتأخرین فلم يجدا لبحري المضارع والمقتضب بيتاً واحداً ، وتفاهمتا قبل ذلك كلّ "من الاخفش والزجاج ، وقال الزجاج : (لا ينسب بيت منهما الى شاعر من العرب ، بل لا يوجد في أشعار القبائل) " (٣) .

اما المجحت فلم يرد منه في هذه القائمة الا ثمانية آيات في الامالي من أصل ٧٢٥٤ بيتاً وهي نسبة لا تزيد على واحد من الف ، واما المديد والهزج فقد ورد في الاغاني بنسبة ١٪ وفي الامالي أقل من نصف بالمائة ، ولم يردا في الكتب الاخرى .

واذا كان الامر كذلك في شعرنا القديم ، واضفنا اليه عدم معرفة شعرنا المعاصر لهذه الا بحر – عدا معارضات شوقي لبعضها مثلاً ، وتكرار تفعيلة الهزج في بعض نماذج الشعر الحر – فقد اصبح أمر الاستغناء عن هذه الابحر في دراسة العروض مع ما يتبعها من علل وزحافت ، شيء يتطلب التيسير .

٢ – ان المستساغ من هذه الابحر كالهزج مثلاً وزنه (مفاعيلين مفاعيلين) مرتين يمكن دمجه بآخر آخر هو الوافر المجزوء (مفاعيلتين مفاعيلتين) مرتين لأنهم يجيزون في الوافر دخول زحاف يسمونه (العصب) وهو اسكان الحرف الخامس فتصير به التفعيلة (مفاعيلتين) وهي تساوي (مناغيلين) ، ولذلك يختلط البحران – غالباً – سواء في شعر القدماء او المحدثين ، فانت تجد الشاعر القديم يقول في هزجيته :

لَنْ نَارٌ بِأَعْلَى الْخَيْفِ دُونَ الْبَئْرِ مَا تَخْبُو

(٣) نفس المصدر ٧٦ .

اذا ما اخمدتْ الْفِي عليها النسلـالرطب
ارقتـلذكـرـمـوـعـهـما فـحـنـلـذـكـرـهـمـاـ القـلـب
ولـاـيـقـطـعـالـبـيـتـالـثـالـثـاـلـأـعـلـىـالـوـافـرـ(ـمـفـاعـلـتـنـ)ـ وـكـذـلـكـ
يـقـولـالـجـواـهـريـ :

خـبـتـلـلـشـعـرـاـنـفـسـاسـ أـمـاشـتـطـبـكـالـنـاسـ
فـقـلـهـلـغـيرـمـاـحـجـرـ لـثـائـوـهـمـاـوـالـنـاسـ
وـالـبـيـتـاـلـوـلـمـنـالـهـزـجـ وـالـثـانـيـمـنـالـوـافـرـ

خطتنا لتدريس العروض :

وبعد فاني أرى — من كل ما تقدم — ان تيسير العروض للطلبة
والدارسين يتطلب منا ان نسلك به الخطوات التالية :

١ — ان تتجنب الطريقة العروضية القديمة القائمة في دراسة الابحـرـ
على نظام الدوائر الخمس ، لأنها تفرض وجود اشكال من الشعر العربي
لا واقع لها ، وبالتالي تفرض زحافات وعلل ، تشكل عقبة في طريق فهمـ
العروض ٠

٢ — ان نختار من الابحـرـ الستة عشر ما كان شائعا ، بين الشعراء ،
قدماء ومحدثين ، او ما كان مستساغا في الذوق الادبي العام ، ومن أجلـ
ذلك نهمل دراسة ما ندر وجوده في الشعر العربي كالمضارع ، والمقتضب ،
والمديد ، والمدارك أيضا ، ونهمل بعض المجموعات من الابحـرـ الشائعةـ ،
بعض مجموعات البسيط والخفيف وغيرهما ، مما يجد فيه الحسن المرهفـ
صعوبة في النظم أو ثقلـاـ في السمع ٠

٣ — ما زلنا بقصد تيسير هذا الفن ، وتسهيله على الطلبة ، وما

دمنا نرجح ترك أسلوب الدوائر الخمس ، فيحسن بنا ان نبدأ بالابحر ذات التفعيلة الواحدة المتكررة (الابحر الصافية) ، فانها — بما فيها من تساو في الاجزاء — تسهل على الطالب عملية (التقاطيع) حتى اذا اعتناد عليه ومن حسنه وذوقه ، سهل عليه بعد ذلك تقاطيع (الابحر المزوجة) المختلفة في تفاعيلها ووحداتها الموسيقية ، وهذه عملية يعرفها جيدا من زاول تدریس العروض .

٤ — اذا اتفق مع القائين بدمج الهزج بجزء الوافر ، لما بينهما من تشابه منشأه كثرة دخول (العصب) على الوافر فيصبح هزجا كما قدمت نموذجا لذلك .

ولكنني لا أتفق مع الدكتورين ابراهيم انيس وعبد الرحمن السيد في اقتراحهما دمج الكامل بالرجز لما بينهما من اختلاف في الرنين تجسس به الاذن المعتادة ، ولعل ذلك ناشئ من كثرة دخول (الخبن) و (الطي) على تفعيلة الرجز ، حشوا وعروضا وضربا ، فيبعدها عن نعمة الكامل .
اما حجتها في ان (متفعلن) يدخلها (الاضمamar) فتساوي تفعيلة الرجز (مستفعلن) فهذا صحيح ، ولكنها لم يأخذنا بنظر الاعتبار انها تساوي صحيح الرجز لا المحبون ولا المطوي وهما كثيران في كل اجزاء الرجز ، كثرة الأضمamar في الكامل .

نعم لو ان ما بين أيديينا من الكامل يدخله (الخزل) فتصبح تفعيلته (مفتعلن) او (الوقض) فتصبح (مفعلن) بنفس نسبة دخول الخبن والطي على الرجز ، لاشيء احدهما الآخر ، ولكنك لن تجد دخولهما على الكامل الا في شواهد لأدري اين وجدتها العروضيون ؟ ! ثم كيف اعتبروها من الكامل ! !

٥ — علينا ان لانذكر من العلل والزحافات ، ما كان يفترض وجودها في الابحر ، نتيجة لنظام الدوائر ، ونكتفي منها بما ورد — فعلاً — في الابحر الشائعة ، ولا مانع من تسميتها بمصطلحاتها السابقة وان كانت ثقيلة ، على اذ نقل منها ما استطعنا الى ذلك ، والاً فأي مبرّر لان تسمى زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة مرّة (تذيلًا) اذا دخل على فاعلن فصارت فاعلان ، ومرة (تسيبيغا) اذا دخل على فاعلاتن فصارت فاعلاتان ، بحججة ان الاول دخل على وتد الثاني على سبب ، مع انه لا يترب على ذلك اى اثر فكلاهما من عل الزيادة الملزمة .

٦ — هذا المنهج المقترن ، هو منهج تعليمي فقط ، يستطيع الطالب بواسطته ، ان يتفهم هذه المادة الحيوية من دراسته الادبية ، ولا مانع — بعد ذلك — من اثبات بقية الابحر النادرة او الدوائر المقترنة ، اولاً كتراثِ ادبي ، وثانياً كابحر ربما استطاع بعض الشعراء ان يولده منها او من الابحر (المهملة) في الدوائر الخمسة ، تشكيلات عروضية ربما فرضت نفسها على الذوق العام ، ولا أظن اننا بحاجة للتاكيد على ان دراسة الابحر الشائعة تكفي لأن يفهم الطالب سواها بيسر وسهولة .

الابحر وتفعيلاتها

قبل الدخول في تفاصيل البحور الشعورية ، وما يدخل عليها من جزء او تغير ، يحسن بنا ان نثبت تفعيلات كل بحر في أذهاننا ، بالطريقة (المترية) المتبعة منذ القديم ، في حفظ الاوزان لتأخذ صورةً عن الموسيقى المختلفة بين بحر وآخر ، والابحر الشائعة ، التي اقترحنا ان ندرسها مقدمين الابحر الصافية منها على المزوجة هي — كما نظمها صفي الدين الحلي — على الشكل الآتي : —

١ — **الكامل :**

كمل الجمال من البحور (الكامل) . متفاعلن متفاعلن متفاعل

٢ — **الرجز :**

في ابحر (الارجاز) بحن يسهل

٣ — **الرمل :**

(رمل) الابحر ترويه الثقات . فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٤ — **المتقارب :**

عن (المتقارب) قال الخليسل . فعولن فعولن فعولن فعول

٥ — **الوافر :**

بحور الشعر (وافرها) جميل

٦ — **السرير :**

بحر (سرير) ماله ساحلل

٧ — **الطوويل :**

(طوويل) له بين البحور فضائل

- ٨ - البسيط :
 ان (البسيط) لديه يبسط الامثل مستفعلن فاعلن مستفعلن فعل
- ٩ - الخفيف :
 يا (خفيفا) خفت به الحركات فاعلاتن مستفعلن فاعلات
- ١٠ - المنسرح :
 (منسرح) فيه يضرب المثل مستفعلن مفعولات مقتضى
 هذه هي الابحر التي ارى ضرورة دراستها أما الابحر الأخرى،
 فستثبتها بعد ذلك على طريق التوسيعة وحسب الترتيب السابق :
- ١١ - المتدارك او (المحدث) :
 حركات (المحدث) تتقبل فعلن فعلن فعلن فاعلات
- ١٢ - المجتث :
 ان جثت الحركات مستفعلن فاعلات
- ١٣ - المقتضب :
 اقتضب كمبيا سأليوا فاعلات مقتضى
- ١٤ - المديد :
 لمزيد الشعر عندي صفات فاعلاتن فاعلات
- ١٥ - المضارع :
 تعمد المضارعات مفعلن فاعلات
- ١٦ - المهزج - وسنذكره ضمن الوافر -:
 على الأهزاج تسهييل مفاعيل مفاعيل

ـ بـعـدـ الـمـعـاـتـكـ ،ـ إـنـ إـنـ لـهـ مـعـ بـحـرـ الـكـامـلـ (ـ مـعـ بـحـرـ طـيـلـ)ـ نـ

ـ بـعـدـ الـمـعـاـتـكـ ،ـ إـنـ إـنـ لـهـ مـعـ بـحـرـ الـكـامـلـ (ـ مـعـ بـحـرـ طـيـلـ)ـ نـ

الوحدة الایقاعية في الكامل هي التفعيلة (متفاعل عن ذيذن) + المؤلفة من سبب ثقيل وسبب خفيف ، ووتد مجموع ، ويدخلها في الغالب زحاف يسمى (الاضمار) - اسكان الحرف الثاني منها فتصبح (متفاعلن - - د -) ولذاك فسنحوها ، عنديهما تزجفه الى : (متفعلن - - د -) لساواتهما في مواضع الحركة والسكن . . . وبحر الكامل قسمان : تام ومجزوء ، فالاتام تتكرر فيه التفعيلة (متفعلن) او بديلتها (متفعلن) ست مرات ثلاث ؛ فمعلمات في الصدر ومثلها في العجز :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

دد - د - دد - ن - نن - ن -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

دد - د - دد - ن - نن - ن -

والجزء تتكرر فيه التفعيلة اربع مرات في الصدر والعجز :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

دد - د - دد - ن - دد - ن -

ولكل من الاتام والجزء تشكييلات مختلفة ، بحسب ما يطرأ على

عروضه وضربه من تغير فالكامل الاتام اربعة أنواع سنسيئها باسماء

ما يطرأ عليها من تغير وهي :

١ - (الكامل الصحيح) : عروضه صحيحة (متفعلن) وضربها

صحيح (متفاعلن) ومثاله قول شوقي في النيل :
ات الدهر عليك ، مهدك متزعج وحياضك الشرق الشهية دفقة
وتفطيعه :

اتد دهو ر عليك مه دك متزعن
ذذ - ذ - ذذ - ن - نن - ن -
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وحياضكش شر قششهي ية دفققو
ذذ - ذ - ذذ - ن - نن - ن -

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

٢ - (الكامل المقطوع) : وعرضه صحيحة (متفاعلن) وضربه
مقطوع (متفاعل) والقطع عله وهي : حذف سادن الوتد المجموع (علن)
واستكان ما قبله - فتصبح (متفاعل) وقد يدخلها مع القطع (الأضمار)
فتصبح (مستفعل) ولكن الأضمار لا يلزم ومثاله من قول الشريف
الرضي :

ولقد كبا طرف الرقاد بناظري منذ افتقدت فلا لعن لقادني
وتفطيعه :

ولقد كبا طرف رقا د بناظري
ذذ - ذ - ذ - ن - نن - ن -
متفاعلن مستفعلن متفاعلن

منذ فقدت فلا لعن لقادني
ـ ـ ـ ذذ - ن - نن -

مستفعلن متفاعلن متفاعل

٣ - (الكامل الاحد) : وعرضه (حذاء) وضربه أحد مثلها ،

— والحادَّد : علة هي حذف الواء المجموع من آخر التفعيلة — فتصبح
(مُسْتَفَادٌ) وتحول الى (فعِلْنَ دـ) المساوية لها ، ومثاله
قول دعبد العزاعي :

لا تعجي يا سلمَ من رجل ضحك المشيبُ برأسه فبكى
ونقطيعه :

لا تعجي يا سلم من رجلن
— دـ — — دـ — دـ —
مست فعلن مست فعلن فعِلْن

ضحك المشيبُ برأسه فبكى
دـ — دـ — بـ — نـ — بـ —

متفاعلن متفاعلن فعلن

٤ - (الكامل المضر) : وهو نوع من الاحدَّ عروضه حذاء
(فعِلْن) وضر بها أحد مضرم أي دخل عليه مع الحذاء الاضماء — وهو
هنا زحاف لازم — فتصبح تفعيلته الاخيرة (فعلن) ساكنة العين . ومثاله
قول ابن أبي ربيعة :

حتى لقد قالوا وما كذبوا أجنتَ ام بك داخل السجن

ونقطيعه :

حتى لقد قالو وما كذبوا
— دـ — بـ — دـ — دـ —
مست فعلن مست فعلن فعلن

أجنت ام بك داخل سحري
لـ لـ لـ لـ لـ لـ
متفاعلن متفاعلن فعلن^(١)

اما المجزوء : فهو أنواع ثلاثة :

٥ - (مجزوء الكامل الصحيح) : وهو ما كانت عروضه صحيحة
(متفاعلن) وضربيها مثلها ، ومثاله قول أبي العتاهية :
الناس في غفلاتهم ورحي المنية تطعن
ونقطيعه :

انفاس في غفلاتهم
ورحلمني بية تطعن
لـ لـ لـ لـ لـ لـ
مستفعلن متفاعلن متفاعلن
٦ - (الكامل المرفئ) : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربيها
مرفلاً . والترفيل علة من علل الزيادة وهي : « زيادة سبب خفيف على
ما آخره الوتد المجموع » فتصبح (متفاعلن) (متفاعلن تن) وتحول

(١) يذكر العروضيون نوعاً خامساً للنظام هو ما كانت عروضه صحيحة
(متفاعلن) وضربيه أحد مضمير (فعلن) ويستشهدون بشواهد قليلة
جداً لهذا النوع ، وقد تركته اولاً لندرته وعدم انسجامه ، وثانياً لأنه
ليس بين أيدينا منه قصيدة كاملة وإنما هي أبيات من قصائد على النوع
الرابع وأحسب أن مجيء عروضه صحيحة من سهو الشاعر أحياناً ، فابن
أبي ربيعة يقول قبل هذا البيت :
ولقد عصيت ذوي القرابة فيكم طراً وأهمل الود والشهر
وعروضه (متفاعلن) مع ان عروض البيت الذي يليه (فعلن) .
ويقول من أخرى :

فأجبتها : ان المحب مكلف فدعي العتاب والحادي بذلا
مع ان القصيدة كلها من النوع الرابع (الكامل المضمير) .

الى :- (متفاعلاتن د د - د -) ومثاله قول السيد الحميري :

امرر على جدت الحسين فقل لاعظممه الزكية

وتقطيعه :

أمرر على جدت الحسين من فقل لا ء ظمه لزكيه يه °

- - د - د د - د - د -

مستفعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلا تن

٧ - (الكامل المذيل) : وهو ما كانت عروضه صحيحة (متفاعلن)

وضربها (مذيلاً) والتدليل علة من علل الزيادة هي ان تضييف حرقا

ساكننا على آخر التفعيلة (١) - فتصبح (متفاعلان) ونمز للحرف الساكن

الزاده بنقطة (د د - د - ٠) ومثاله قول أبي فراس الحمداني :-

زين الشباب ابو فرا س لم يتمع بالشباب °

وتقطيعه :

زين الشباب ب ابو فرا سن لم يتمتع بشبابا ب °

- - د - د د - د - ٠

مستفعلن متفاعلن متفاعلن مستفعلان ° (٢)

(١) يعرف العروضيون (التذليل) بأنه زيادة حرف ساكن على ما آخره وتد مجموع ، ويعرفون (التسبيغ) بزيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف فتصبح (فاعلاتن - فاعلاتان) . ولا نجد فرقا بينهما لذلك اطلقنا التذليل عليهما .

(٢) هناك نوع رابع للمجزوء هو ما كانت عروضه صحيحة وضربها مقطوعاً (متفاعل) ولم أجد له غير مثال واحد يتعدد في كتب العروض فاستحسن حدهه والمثال :-

واذا همو ذكروا الاساءة اكتسروا الحسنات

يجوز (التصريح) في الكامل وغيره من البحور ، والتصريح : « هو ان تغير تفعيلة العروض لتوافق تفعيلة الضرب ، وزنا وقافية ، سواء كان هذا التغيير بزيادة أم نقص » ويكثر ذلك في مطالع القصائد . ولنأخذ هذه الأمثلة :

آ - قصيدة الجواهري في رثاء عبد الحميد كرامي من (الكامل المقطوع) أي عروضها (متفاعلن) وضربها (متفاعل) ولكن (القطع) دخل في مطلع القصيدة لمساواة عروضه بضربه ولنقطع منها البيتين التاليين :

باقٍ واعمار الطفاة بقار من سفر مجده عاطر موار
رفٌّ الضمير عليه فهو منور طهرا كما يفتح النوار
ونقطع البيتين :

١ - باقٍ واعمار طفاعة مار ططغا تقارب و

--- د - - د - د د -

مستفعلن مستفعلن متفاعلن متفاعل

من سفر مجـ سـكـ عـاطـرـنـ موـوارـوـ

--- د - د د - ---

مستفعلن متفاعلن مستفعلن

٢ - رفض ضمي ر عليه فـهـ و منورـنـ

--- د - د د - د د -

مستفعلن متفاعلن متفاعلن

طـهـرـنـ كـماـ يـتـفـتـحـ سنـوـواـ روـ

--- د - د د د - ---

مستفعلن متفاعلن مستفعلن

والملاحظ ان عروض البيت الثاني (متفاعلن) هي العروض الثابتة في كل القصيدة . ولكن عروض البيت الاول - المترّع - دخله (القطع) كما دخل كل قوافي القصيدة .

ب - قصيدة ابن الفارض ومطلعها :

غيري على السلوان قادر وسواي في العشاق غادر
لي في الفرام سريّرة والله اعلم بالسرائر
وتقطيع البيتين :

١ - غيري علـ سلوان قـ درـ

ـ دـ ـ سـ نـ ـ

مستفعلن مستفعلا تن

وسواي فـ عـ شـ اـ قـ فـ لـ درـ

ـ دـ دـ ـ سـ دـ ـ

مـ تـ فـ اـ عـ لـ نـ مـ سـ تـ فـ عـ لـ

٢ - لي فلغرا م سريـرـتن

ـ دـ ـ دـ ـ دـ

مـ سـ تـ فـ عـ لـ نـ مـ تـ فـ عـ لـ

ولـ لـ هـ اـ عـ لمـ بـ سـ رـ اـ ئـ

ـ سـ دـ ـ دـ ـ دـ

مـ سـ تـ فـ عـ لـ نـ مـ تـ فـ عـ لـ

والملاحظ ان البيت الثاني ، كسائر ابيات القصيدة ، عروضه

صحيحة (متفاعلن) بينما البيت الاول دخله (الترفيل) اسوةً بكل
القوافي .

التغيرات الطارئة على الكامل

تدخل على تفعيلة الكامل — كما لاحظنا — التغيرات التالية
— وهي زحاف واحد وعلل أربعة — :

١ — يدخله زحاف، (الاضمار) وهو اسكان الثاني المتحرك فتنقلب
(متفاعلن) الى (مستفعلن) ويكثر دخول هذا الزحاف على اجزاء
الكامل حشوأ وعروضا وضريبا ، ولكنه — ككل زحاف آخر — لايلزم —
معنى انه اذا دخل في جزء من اجزاء البيت لايلزم دخوله في نفس الجزء
من الايات الأخرى . ويستثنى من ذلك دخوله مع (الحذف) في ضرب
(الكامل المضر) فانه لازم كما قدمنا ، وهذا من مواضع الشذوذ في
الزحاف .

٢ — وتدخله علة نقص تسمى (القطع) — وهي : حذف ساكن
الوتد المجموع واسكان ما قبله — فتنقلب التفعيلة (متفاعلن) الى
(فعلاً) لمساواتها في الحركة والسكن ، ونحن فضلنا ابقاءها كما
هي بعد القطع (متفاعل) .

٣ — وتدخله علة نقص تسمى (الحذف) وهو : حذف الوتد
المجموع بكامله ، فيبقى من التفعيلة (متفا) وتحول الى (فعلن) .
٤ — كما يدخله من علل الزيادة (الترفيل) وهو : زيادة سبب
خفيف على آخر التفعيلة فتصبح (متفاعلاتن) .

٥ — ويدخله من علل الزيادة أيضاً (التدليل) وهو : زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة فتصبح : (متفاعلان) ^(١) .

(١) هذه التغييرات الطارئة على الكامل ويقول المروضيون ان هناك زحافاً اسمه (الوقص) – وهو حذف الثاني المتحرك – يدخل على الكامل فتصير تفعيلته (مفاعلن) ويدعون انه صالح ، ولكن لم اجد له شاهداً فيما قرأت من قصائد الكامل ، ويدكرون زحافاً آخر مزدوجاً – وهو اسكان الثاني وحذف الرابع – فتصير به التفعيلة (مُتفَعَلْن) وتحول الى (مفعلن) وينصون على قبح دخوله على الكامل ويدكرون له شاهداً واحداً لعله من الرجز المطوي ، لذلك استحسن حذفهما من جوازات الكامل لعدم وجودهما او لندرته .

تمرينات على الكامل

قطع الآيات التالية واذكر نوعها وما طرأ على اجزائها من تغيير :
يقول عنترة في معلقته :

غريدا كعمل الشارب المترنم
هزجا يحك ذراعه بذراعه
ويقول بدوي الجبل في مهرجان المعرى :

عند الشموس كنوره اللئماح
فتبرجت منها بألف صباح
هانت عليه أشعة المصباح
أعمى تلقت الدهور فما رأت
فقدت بصيرته لاسرار اللنجي
من راح يحمل في جوانحه الضحي
والشريف الرضي :

لو انَّ الليل باقٍ
كاذ اتفاق يينسا
واستروح المهجور من زفرات هم واشتياق
فاقتصر للحقب المدوا ضي ٠٠ بل تزوُّد للبوادي
حتى اذا سَمِّتْ رياح الصبح تؤذن بالمرار
برد السوار لهما فاحميـت القلائد بالعنـاق
ياليـلة كرم الزمان بها
كان اتفاق يينسا
واستروح المهجور من زفرات هم واشتياق
فاقتصر للحقب المدوا ضي ٠٠ بل تزوُّد للبوادي
حتى اذا سَمِّتْ رياح الصبح تؤذن بالمرار
برد السوار لهما فاحميـت القلائد بالعنـاق
ولبشرة الخوري :

شبح هزيل الجسم منجرد
كسراج كوخ نصف متقد
اـذاـنـقـيـلـهـ كـوـنيـ بـسـلاـفـجـرـ
عيـاهـ عـالـقـتـانـ فـيـنـقـقـ
ولـابـنـ المـعـزـ :

يا ليـلةـ نـيـ الزـمانـ بهاـ
فـاحـ المـسـاءـ بـيـدرـهاـ وـوـشـتـ
فيـهاـ الصـباـ بـمـوـاـقـعـ الـقـطـرـ

ثم انقضت والقلب يتبعها في حينما سقطت من الدهر

ولمحمد مهدي الجواهري :

من مبلغ الاجيال ان شبيبة يتكملون
يتخططون ، فان عجبت ، فانهم يتحمرون
المائعون من الدلال المنعمون المترفون
يتأطرون من النعيم كما تأطرت الفصون
زمر من النفر المخت يسرحون ويمرحون
يتماجنون وبالناكب بينهم يتدافعون
في حيث ينخفض الحياة وحيث ترتفع السجون

البحر الوجز

يستعمل الوجز تماماً بستة أجزاء :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن
كما يستعمل بتشكيلات مختصرة منها (الجزء) وهو اربعة
اجزاء . و (المشطور) وهو ثلاثة و (المنهوك) وهو جزءان .
ويدخل كل اجزائه - ضرباً وعروضاً وحشوها - زحافان : (الخبن)
- وهو حذف الثاني الساكن - فتصير تفعيلته (متفعلين) وتحول
الى (مفاعلن) . و (الطي) - وهو حذف الرابع الساكن - فتصير
تفعيلته (منتفعلين) وتحول الى (مفتعلن) .
والوجز التام نوعان :

١ - (الوجز الصحيح) : وهو ما كانت عروضه صحيحة ، وضربها
كذلك (مستفعلن) ومن امثلته قول الجواهري :
يا معدن الخسة فكتس علماً تظهرت من لسه الا فامل
رف على الشمس فعطا نورها بخزيه . و هو بخزي آفل
ونقطيعه :

رفف علش شمس فقط طى نورها
— د د — د د — — د —
مفتعلن مفتعلن مستفعلن

بخزيبي وهو بخز ين الفلو
د د — د د — — د —

مفاعلن مفتعلن مستفعلن

والملاحظ ان (الطي) دخل على الجزء الاول والثاني والخامس .

وان (الخبن) دخل على الرابع ولم يدخل منها شيء على تفعيلة العروض او الضرب ، اما البيت الاول فقد دخل الطي على عروضه ، والخبن على ضربه . وفي كل الحالات فان الزحافين غير لازمين فيه ، لذلك تسمى العروض صحيحة وان دخلها الزحاف .

٢ - (الرجز المقطوع) : وهو ما كافت عروضه صحيحة وضربها مقطوعا ، والقطع : - حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله - فتصير التفعيلة (مستتفعل) وتحول الى (مفعولن) وقد يدخلها زحاف الخبن ، دون الطي ، فتصير (معولن) وتحول الى (فعولن) ومن أمثلته :

يا غيرةٌ احبها .. ويا هویٌ اغار من عبيره الفواح
دمليٌ كما انت جحيم باردا وجنةٌ من لهب تقاص
وتقطيعه :

دم لي كما انت جحي من باردن

--- --- --- ---

مستفعلن مفعلن مستفعلن

وجنتن من لهبن تقاصي

لـ لـ لـ لـ ---

مفاعلن مفعلن مفعولن

٣ - اما (الرجز المجزوء) : فله عروض واحدة صحيحة وضربها مثلها (مستفعلن) ومثاله قول الشاعر :

قد كان لا يعرف يأسا او يحسَّ الوجلا

يمزج بالشباب - وهو كالمدام - الأملاء

فالآن ، اذ زال الشباب ، شله ماذا فعل

وتقطيعه :

قد كان لا يعرف يأ من او يحس سل وجلا
— — — — — —
مستفعلن مستفعلن مفتعلن
٤ - (الرجز المشطور) : وهو اكتر أراجيز العرب - سواء كانت
منفردة ام مزدوجة - والملاحظ فيه انه نوعان :

(آ) نوع تكون عروضه مقطوعة (مستفعل°) - تقابل مفعولن -
وقد يدخلها زحاف، الخبن فتصير (مستفْعِل°) أي (فعولن) وهو غير
لازم .

فمن (المشطور المفرد) قول بشار بن برد :

واهـ لاسماء ابنة الأسد

قامت تراعى اذ رأتني وحدى
كالشمس تحت الزبرج المنقد
صلت بخـ وجلت عن خـ
ثم اثنت كالنفس المرقد
عهدـ بها - سقيـا له من عهدـ
تخلـ وعدـ وتفـي بوعدـ

وتقطيعه :

واهـ لـ اـسـ مـاءـ بـتـلـ أـشـدـيـ
— — — — — —

مستـفـعلـنـ مستـفـعلـنـ فـعـولـنـ

قامت ترا ئى اذ رأت
ني وحدي ---
--- --- ---
مستفعلن مستفعلن مفعولن

ومن (المزدوج) قول جميل حيير :

الواحة الخضراء ذات العشب مراح اشواق لنا وحب
سدارج السمو والتحليق واذرع الحنان عند الضيق
تضاحكة الحنان والغران حتى على متمهمن السكران

وتقطيعه :

الواحتل خضراء ذا تل عشبي
--- --- ---
مستفعلن مستفعلن مفعولن

مراح اش واقن لنا وحبي
--- --- --- ن ---
مفاعلن مستفعلن فعولن

(ب) ونوع منه (مدليل) : والتذليل - كما مر - : اضافة حرف
ساكن على تفعيلته الاخيرة (مفعولن) فتصير (مفعولان) .

ومثاله قول سالم بن دارة يهجوبني فزاره :

حدبديبا بدبديبا منك الآن °
استمعوا انشدكم يا ولدان
انبني فزاره بن ذبيان
قد طرقت فاقتهم بانسان

مشياً^(١) أَعْجَب بِخَلْقِ الرَّحْمَنِ

وتقطيعه :

حدبديا بدبديا منكل ان

د د د د ن ن ن ن

مفاعلن مفاعلن مفعولان

استمعوا انشدكم يا ولدان

د د د د د د د د

مفتعلن مفتعلن مفعولان

والملاحظ هنا ان العروضيين يجعلون هذا المشطور من مشطورة السريع ، على أساس التزامهم بالدوائر الخلiliaة وان السريع فيما (مستفعلن مستفعلان مفعولات^٠) فيدخل تفعيلته الاخرية تغير سموه (الوقف) فتصبح (مفعولات^٠) وجعلوا المشطور السريع نوعين :

١ - عروضه موقفة مثل : (ومنزل مستوحش رث^٢ الحال)

وهو الذي قدمناه

٢ - عروضه مكسوفة - والكشف حذف الناء المتحركة من الود

المفروق (لات^٣) فتصبح التفعيلة (مفعولا) وتقلب الى (مفعولين)

ومثلوا له بقول الشاعر :

يا صاحبي رحلي أقلاً عذلي

لا تعد لاني انتي في شغل

وهذا لا يختلف عن مشطور الرجز المقطوع أصلا - وقد مرت

(١) مشياً : شيء منه ناقة وشيء انسان ، وهو تعريض بان فزارة

طرق الابل .

منه قطعة لبشار — فان تقطيعه :

لا تعد لا نـي اـنـي في شـغـلـي

— — — — — —

مستـفـعـلـن مـسـتـفـعـلـن مـفـعـولـن

٥ — (الرجز المنوه) : وهو ما حذف منه اربع تفعيلات وبقي على تفعيلتين (مستفعلن مستفعلن) وهو نوعان أيضاً :

(أ) المنوه المذيل : وزنه (مستفعلن مفعولان) — وهو قليل جداً — لا توجد منه الا شواهد — بعينها تذكر عادة في منهوك المسرح — مثل ما ينسب الى الشاعر من قوله :

علـقـم اـنـي مـقـتـولـ°

وانـ لـحـمـي مـاـكـوـلـ°

او مثل قول هند وصوبيخاتها يوم (احد) :

ويـهـا بـنـي عـبـدـ الدـارـ°

ويـهـا حـمـاـةـ الـادـبـارـ°

ضـرـبـاـ بـكـلـ بـتـارـ°

و تقطيعه :

ويـهـنـ بـنـي عـبـدـ دـارـ

— — — — — —

مسـتـفـعـلـن مـفـعـولـن

(ب) (المنوه الصحيح) : وزنه (مستفعلن مستفعلن) ويدخل

زحاف الخبر والطي على التفعيلتين معاً °

ومثاله قول شوفي في مسرحية (مجنون ليلي) :

هـذـاـ الـاـصـيـلـ كـالـذـهـبـ°

يسيل بالمرعى عجب°
 على الوهاد والكثب
 الرقص يبعث الطرب
 هائم يا جن° العرب
 هلّم رقصة اللهب
 اذا مشى على الحطب

وتقطيعه :

هاذ لا صي	ل كنذهب	يسيل بل	مرعى عجب	
— — —	— — —	د — د —	— — —	
مستفعلن	فاععلن	فاععلن	مستفعلن	

خلاصة بحر الرجز :

الرجز يأتي تماماً ومجزوءاً ومشطوراً ومنهوكاً ، كما يأتي (مصرعاً)
 على ما مرّ في تعريف المصرّع ويغلب عليه دخول التغيرات التالية :
 ١ - زحاف الخبن : - وهو حذف الثاني الساكن - فتصير تفعيلته :
 مفاعلن °
 ٢ - زحاف الطي : - وهو حذف الرابع الساكن - فتصير تفعيلته :
 مفتحلن °
 ويندر فيه جداً - وهو معيب أيضاً - اجتماع الخبن والطي في
 زحاف مزدوج يسمى (الخبل) فتصير التفعيلة (مُسَاعِلَشْ) °
 ٣ - علة (القطع) : وقد مر دخولها في الكلامل وهي - حذف

ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله — فتصير تفعيلته (مفعولن)
وقد يدخلها مع القطع زحاف الخبن فتصير (فمولن)
٤ — علة (التذليل) : وهي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة —
ولا تدخل هنا الا على الضرب المقطوع

تمرينات على الرجز

قطع الآيات التالية وبين نوعها وما دخل عليها من زحاف او علة :

١ - قال بدوى الجبل :

نائية القطوف . . كل نجمةٌ
من شفتي دائمة القطوفِ
زار طيف منك ثم لم تعد
اليك . . جفني شرك الطيف
حسنك لم يألف - ولا لآلومه -
تكبر الحسن على المألوف
آخر الغضا او دمعة اللهيف
أذكي بقلبي - ان خالهبيه -
جرم طال في هجирه وقوفي ؟ !
هل يسمح بالضحك بعض ظله

٢ - وقال الجواهري :

لي طفلنان اقنص (الخيالا)
عبرهما والعطر والظلا
اسوء حالاً كي يسرا حالاً

٣ - وقال آخر :

(حسون) يا ناري التي بالأمس اذكت كبدي
شب على حريقها فودي وشاب اسودي
واشتعلت حتى الاماني الماجعسات في غسي
حتى اذا لم يرق لي غير حطام الموقد
طلعت لي بين الرماد جمرة لم تخمد
أنبل ما في طبعها ان اللطى غض نسي

٤ - وقال محمود غنيم في يوم مطير :

امطاره قد شوهدت آذاره
وريحه قد صوّحت ازهاره
فقلت : هل ضلّ صباح اليوم
أم اغرقت شمس الضحى في النوم
ويبحث يأيتها الشمس اطلعى
يا لارض غيضي يا سماء اقلعي

٥ - وقال الحوماني :

أبا جواد يا كثير الاخوانْ
يا واسم الفضل باسمى ميزان
توجت في (السوق) شيخ البلدان
عمائم احتلت قلوب التيجان

٦ - وقال احمد شوقي في نشيد الجن من مسرحية مجنون ليلي :

نحن بنو جهنما
نغلب كما تغلب دما
ثور في الارض كما
ثار أبوانا في السما

٧ - وقال نزار قباني :

حدودنا با لياسمين و الندى ممحونة
ورودنا مفتح كالحلّم الملونة
وعندنا الصخور تهوى والدوالي مد منة
وان غضبنا فزرع الشمس سيفاً مؤمنة

البحر الارمل

وأصل الرمل هو هذه الأجزاء الستة :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
وهو يستعمل تاماً ومجزوءاً ، فإذا كان تاماً كانت (عروضه)
دائماً (فاعلن) أي تدخل عليها علة تسمى (الحذف) — وهي حذف
السبب الأخير من التفعيلة — فتصبح (فاعلا) وتحول إلى (فاعلن) .
اما (الضرب) فيختلف باختلاف أنواعه ، غالباً ما يدخله في كل أجزائه
زحاف (الخبن) فتصبح (فاعلاتن) (فاعلاتن) و (فاعلن) (فاعلن) .
 وأنواعه من التام هي :

١ - (الرمل الصحيح) : وهو ما كانت عروضه محدوفة (فاعلن)
وضربها صحيحاً (فاعلاتن) ، ومثالها قول مهيار الديلمي :
حملوا ريح الصبا نشركم قبل ان تحمل شيئاً وثاماً
وابعشوالي في الكري طيفكم ان اذتسم لميوني ان تناما

وتقطيعه :

وبعنولي فلكر اطي فكمو
— د — — د — د —
فاعلاتن فاعلاتن فعملن

ان اذتم لعيوني ان تاما

— د — د د — د —

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

والملاحظ : ان زحاف الخبر قد دخل على العروض ، كما دخل

على الحشو في التفعيلة الخامسة .

٢ - (الرمل المقصور) : وهو ما كانت عروضه محدودة (فاعلن) ، وضربها مقصوراً (فاعلان°) ، والقصر : - حذف ساكن السبب واسكان متحركه - ومثاله قول عدي بن زيد عن لسان شجرتين :

رب ركبٍ قد أanaxوا حولنا يمزجون الخمر بالماء الزلال.

ثم أمسوا .. عصف الدهر بهم وكذاك الدهر حالاً بعد حال°

ونقطيعه :

ربب ركبٍ قد افاخو حولنا

— د — — د — — د —

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

يمزجو نل خسر بلما ء زلال

— د — — د — — د —

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

والملاحظ : اذك اذا قرأت القافية محركةً - كما تروى أيضاً -

كان من النوع الاول .

٣ - (الرمل المحذوف) : وهو ما كانت عروضه محذوفة (فاعلن)
وضربها كذلك ، ومن امثلته قوله ابن الوردي :

لا تقل اصلي وفصلي أبداً انما اصل الفتى ما قد حصل
يخرج الورد من الشوك ٠٠٠ وما ينبت النرجس الا من بصل

ونقطيعه :

لا تقل اص لي وفصلي ايدن
— — — — — د ن —
فاعلاتن فاعلاتن فعلن

انما اص للفتى ما قد حصل
— د — — د — — د —
فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

اما المجزوء فانواعه :

٤ - (مجزوء الرمل الصحيح) : وهو ما كانت عروضه صحيحة
كضربه كقول أبي تواں :

فاسقني طاب الصبور غرد الديك الصدوح
حسناً عندي القبيح واسقني حتى ترافي
جسداً ما فيه روح واسقني حتى قراني

ونقطيعه :

وسقني حت تى ترافي دلقيبحو
— د — — — د — —
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

٥ - (الرمل المذيل) :- وهو قليل جداً - والتذيل زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة ، فتصبح تفعيلته الاخيرة (فاعلاتان) ومن أمثلته:
 شادن ما تقدر العين تراه من تلاليه
 لان حتى لو مشى الدر عليه كاد يدميه°

وتفطيعه :

لان حتا لو مشذر رعليهي كاد يدميه°
 - د - - د د - - د - - °
 فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتان
 والملاحظ : ان الجزء الثالث (رعليهي) اما ان تشبع فيه حركة الهماء - على خلاف القاعدة فيها - فتكون تفعيلتها (فعلاتن) ، واما ان نكف التفعيلة فتصبح (فعارات) - والكاف : هو حنف السابع الساكن بـ °

٦ - (جزوء الرمل المقصور) : وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربه مقصوراً - وقد مر معنى القصر - ومن أمثلته :
 اشراق البدر علينا من ثنيات الوداع°
 وجب الشكر علينا ما دعا للله داع
 وتفطيعه :

اشرق قلب من ثنيا تل وداع°
 - د - - د د - - °
 فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

٧ - (مجزوء الرمل المذوف) : وهو ما كانت عروضه ممحوقة
 (فاعلن) وضربها كذلك وقد اعتبره بعض العروضيين من مشطورة
 المدید ، وهو خطأ ، لأنهم بنوا ذلك على أن اصل المدید هو ما يحصل
 في الدائرة (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن) وهو مجرد فرض كما قدمناه
 ومن أمثلته :

طاف يغبي نجوة من هلاك فهملك

ونقطيعه :

طاف	في يعني	نجوة	من هلاك	فهملك	°
—	—	—	—	—	—
فاعلاتن	فاعلن	فاعلاتن	فاعلن	فاعلن	فعلن
					خلاصة الرمل :

يستعمل تماماً ومجزوءاً ، ويجوز فيه التصريح

ويدخله من التغييرات :

١ - زحاف (الخبن) في جميع اجزاء البيت .

٢ - زحاف (الكف) وهو حذف الساكن اذا كان ثانٍ
 سبب ، ودخوله نادر جداً على الرمل .

٣ - علة (الحذف) وهي حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة .

٤ - علة (القصر) وهي حذف ساكن السبب الخفيف واسكان
 متحركه

٥ - علة (التذليل) او هي زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة .

تمريرات الرمل

قطع من الآيات التالية واعرف نوعها وما فيه من علة او زحاف :

١ - قال الشبيبي :

باطل الحمد ومكذوب الثنا	فتنة الناس - وقينا الفتنة -
وقيح صيراه حسنا	رب جهنم حولاه قمرا
كلنا يطلب ذا حتى أنا	كلنا يطلب ما ليس له
اربع بالامس كانت دمنا	ربما تعجبنا مخضرة
سمعوا عنهم وغضوا الاعينا	حكم الناس على الناس بما
اذني عينا وعيني أذنا	فاستحالـت وانا من بعضهم

٢ - وقال الجواهري :

كله فضل والطاف ومن	يا شباب اليوم هذا وطن
غير اطياف واحلامٍ تظن	ليس ندري من خفايا سحره
والى اتفه ما فيه تحنّ	عجب هذا الشرى تألفه
كوكب يزغ او ليل يجن	كل ما عندك منه انه
وضريحع عند ما ترحل عن	مدرج في الحل تستدرى به

٣ - وقال مهيار الديلمي :

فاراحت علمـها ما حسي	سرـها ما علمـت من خلقي
----------------------	------------------------

انا من يرضيك عند النسب
ومشوا فوق رؤوس العقب
وبنوا آياتهم بالشمب

لا تخالي نسباً يخضني
قومي استولوا على الدهر فتى
عمموا بالشمس هاماتهم
٤ - وقال علي محمود طه :

ويا خضر الروابي
فتى غض الاهاب
في النور المذاب
صنع احلام الشباب

يا ضفاف النيل بالله
هل رأيتني على النهر
اسمر الجبهة كالخمرة
سابحاً في زورق من
٥ - وللسيد حسين بحر العلوم :

لم نجد من (آمنها) رأياً مصافاً
مطرت الا سراباً ودخاناً
عجبَ المعنى، والفالقاً سماناً

كم بنينا هرماً من (هيئه)
وعدت بالنذر الهوج وما
فاجتنيناها حبالي ٠ ٠ ولدت

٦ - وقال عبد المحسن الصوري :

باليذي ألمهم تعذيبني ثيايك العذابا
والذي أليس خديك من الورد تقابا
والذي صير حظي منك صدراً واجتناها
ما الذي قاتله عيناك لقلبي فاجابا

بحر المقارب

اجزاء المقارب ثمانية هي :

فـعـولـن فـعـولـن فـعـولـن فـعـولـن فـعـولـن فـعـولـن فـعـولـن
ويجوز ان يدخلها زحاف يسمى (القبض) وهو حذف الخامس
الساكن فـتـكـوـن تـفـعـيلـتـه (فـعـولـ) ويـسـتـعـمـلـ تـامـاـ وـمـجـزـوـءـاـ ، وقد ذكر
العروضيون له من التام أربعة أنواع ومن المجزوء نوعين ، ولكنني رأيت
في بعض هذه الانواع - على ندرتها - نشازاً ، فاستعننت عنها ، ولذلك
فسوف اذكر منه ثلاثة أنواع تامة فقط مع ملاحظة ان العروض في هذه
الانواع لا تثبت على حال فقد تكون صحيحة (فـعـولـ) وقد تتغير
- بالقبض او بالحذف - وانما تختلف أنواعه الثلاثة بالضرب فقط :

١ - (المقارب الصحيح) وهو ما كانت عروضه صحيحة وضربه
صحيحاً ومن أمثلته قول مهيار :
ندىبي وما الناس الا السكارى ادراها ودعني غدا والخمارا
من العجز ترك الفتى عاجلاً يسر لأمر يخاف اقتظارا
وتقطيعه :

ندىبي ومننا س اللل سكارى
د -- د -- د -- د --
فـعـولـن فـعـولـن فـعـولـن

ادره ا ودعني غدن ول خمارا

د — د — د — د —

فمولن فمولن فمولن فمولن

واللماحظ انك اذا قطعت صدر البيت الثاني وجدت عروضه

(فهو) أي دخلها (الحذف) وهذا مطرد في أبيات المتقارب °

٢ - (المتقارب المقصور) وهو ما كان ضربه مقصوراً (فهو °)

- والقصر حذف ساكن السبب واسكان متجركه - ومن أمثلته

قول المتنبي :

سنون تعاد ودهر يعيده ° لعمرك ما في الليالي جديده °

اض اء لآدم هذا الهلال فكيف تقول : الهلال الوليد °

وتقطيعه :

سنونن تعاد ودهرن يعيده °

د — د — د — د — د — °

فمولن فهو ° فمولن فهو °

ل عمر كما فل ليالي جديده °

د — د — د — د — د — °

فمول ° فمولن فمولن فهو °

٣ - (المتقارب المحذوف) وهو ما كان ضربه محذوفاً (فهو)

وتحول الى (فعل°) ساكنة اللام ومن أمثلته قول الجوادري :

أخي جفرا يارواه الريبع الى عفن بارد يسلم
ويما قبسا من لهيب الحياة خبا حسين شب له مضرم

وتقطيعه :

أخي جع فرن يا روائر ربيع
د — د — د — د — د —
فعولن فعولن فعولن فعولن

الح ع فن با ردن يس لمو
د — د — د — د — د —
فعول فعولن فعولن فعو

خلاصة المتقارب :

- ١ - يجوز ان يدخل زحاف (القبض) - حنف ساكن السبب - كل اجزاء الحشو والعروض °
- ٢ - علة (الحنف) وهي حنف السبب بكامله تدخل على المتقارب في عروضه وضربه ، ولكنها في العروض غير لازمة وفي الضرب لازمة وهذا من شذوذ القاعدة °
- ٣ - يدخل على المتقارب أحياً علة اخرى (الخرم) وهي اسقاط

اول الوتد ولا تلزم أيضا فتكون التفعيلة (عولن) واحيانا يدخلها معها
(القبض) فتصبح (عولٌ) ومثالها قول أمية بن عائذ الهذلي :
ألا يالقوم لطَيْفُ الْخَيَالِ أَرَقُّ مِنْ فَازِحٍ ذَيْ دَلَالٍ
ولا يتم الجزء الا ان يقول (وأرَقَ) :

ومثله قول الجواهري :

أخي جعفرأ ان رجع السنين بعده عندي صدى مبهم

تمريرات المتقارب

قطع هذه الأبيات واذكر ما فيها من زحاف او علة

قال شوقي :

وهذا مسيلك يا ادمعْ
يُكاد وراء البلى يلمع
وليس بناشره البلقوعْ
اعينيَّ هذا مكان البكاء
هنا فم ليلي الراكي الضحو^ك
هنا من شبابي كتاب طواه
وقال محمد الهجري :

فمن علم الفجر اني هنا ؟
على خاطري لهبأ ارعنا
تيفقط لا ، لم اكن في القبور ٠٠ حروفك هندي ٠٠ وهذا أنا
طيور ترفرف في بيتنا
سراعاً فتشقعن المنسى
اعينيَّ جفلـكنَّ السنا
واي مهـبَّ اعاد الرماد
تيقطت العطـرات الخفاف
صبايا تراكض في مقلتي
وقال آخر :

صغرـيَّ تخلف قلبي لديهْ
لذاك الشخيص وذاك الوجه
فيـكـي عليَّ وابـكـي علىـه
فمنـهـ اليَّ ٠٠ ومنـيـ اليـهـ
احـنـ لـطـفـلـ كـفـرـخـ القـطاـ
فـأـتـ عنـهـ دـارـيـ فـيـاـ وـحـشـتاـ
تشـوـقـيـ وـتـشـوـقـتـهـ
وـقـدـ تـعبـ الشـوـقـ ماـ بـيـنـاـ

وقال الشرقي :

أأنت على وضعنا خارج ؟ —
فصالاً ، وينفصل الناضج

أقول — وقد سألتني الرفاق
ابي الشمر الفرج عن جذعه
وقالت نازك الملائكة :

ومنزلق الضوء كل صباح
تقبل ما جرحته الرياح
وآفاقنا والسهول الفساح
سكنينا الرضا في شفاء الجراح

وكانت لنا قطرات الندى
وكان النسيم شفاهـاً تسرـ
وكـنا نحبـ الشـذـى والنـخـيلـ
وـانـ جـرـحـتـناـ اـكـفـ الـرـياـحـ

تعقيب :

يوجـدـ لـلـمـتـقـارـبـ مـجـزـوـءـ نـادـرـ الـورـودـ فـيـ الشـعـرـ العـرـبـيـ ،ـ وـقـدـ نـظـمـ
عـلـيـهـ اـبـنـ عـبـدـ رـبـهـ فـيـ مـعـرـضـ ذـكـرـهـ لـلـمـتـقـارـبـ ،ـ لـيـكـونـ شـاهـداـ لـهـ ،ـ
وـهـوـ قـوـلـهـ :

أأحرـ منـكـ الرـضاـ
وتـذـكـرـ ماـقـدـمـيـ
أبـيـ عـنـكـ انـ يـعـرـضاـ
إـلـىـ آـخـرـ الـأـيـاتـ ٠٠

وـهـيـ بـعـرـوضـ مـحـذـوـفـةـ (ـفـعـوـ)ـ وـضـرـبـ مـثـلـهـ ،ـ وـتـقـطـيـعـهـ :

أأحرـ	مـمـنـكـ	رـضاـ	وتـذـكـرـ	رـماـقـدـ	مـضـيـ
دـ دـ	دـ دـ	دـ دـ	دـ دـ	دـ دـ	دـ
فعـولـ	فعـولـ	فعـوـ	فعـولـ	فعـولـ	فعـوـ

وـوـجـدـتـ فـيـ شـعـرـ بـعـضـ الـمـعـاصـرـيـنـ أـمـثـلـةـ مـنـ هـذـاـ مـجـزـوـءـ ٠٠

ذلك قول نزار قباني في قصيدة (رحلة في العيون الزرق) الا انه استعمل
في ضربها (فعول °) بدلا من (فعو) :

اسرح بتلك العيون ° على سفن من ظنون °
أنا فاتح الصحو فاتح هذا النقاء الحنون
اشق صباحاً، اشق ضميراً من الياسمين
وتعلم عيناكِ اني اختلف عبر القرون
أنا اول المبحريين على أزل من لحسون
حالى هناك ° ° فكيف تقولين : هندي جفون



تدريب على ضبط الوزن

في التمارين التالية ، تجد اسطراً منشورة كانت بالأصل أبياتاً من قصائد مرت عليك بحراً وستجد امام كل قطعة بيّنا يدلك على وزنها وفافيتها ، والمطلوب اعادة الأسطر المنشورة الى أبيات منظومة كما كانت سابقاً .

١ - من قصيدة ايليا ايي ماضي في الكامل المجزوء مطلعها :

وطن النجوم أنا هنا حدق . اذكر من أنا ؟

أعد الاسطراً المنشورة الى وضعها المنظوم :

(في ، مدـنـدـنـا ، جـذـلـانـ ، كـالـنسـيـمـ ، يـمـرحـ ، حـقـولـكـ)

(لا ، ولا ، يـحـسـ ، يـتـسلـقـ ، وـنـىـ ، ضـجـرـاـ ، الاـشـجـارـ)

(و ، أو ، يـبـرـيـهاـ ، بـالـاغـصـانـ ، قـنـاـ ، يـعـودـ ، سـيـوـفـاـ)

٢ - انظم الابيات المنشورة من قصيدة لعبد الرزاق محبي الدين

ف (الرمل) مطلعها :

يا حديث النفس في خلوتها وسميري في ليالي السمر

(به ، لم ، لم ، من ، ان ، عمرئي بيوما ، أحسبيه أشاهدك)

أكن) .

(فيه ، به ، لم ، غالطت ، وطريقا ، رجلاي ، أصاد فنك ،

بصرى) .

٣ - قال محمود غنيم من قصيدة رجزية مطلعها :

هـنـاـ الغـرامـ وـالـوـلـكـ ياـ منـظـرـاـ ماـ أـجمـلـهـ

أعد أبياته المنشورة الى وضعها المنظوم :

(أـنـلـكـ ، فـتـنـةـ ، أـمـ ، خـطـرـتـ ، اـشـىـ ، مـتـقـلـهـ)

(جمرة ، كأن ، أخصبها ، مشتعله ، تحت)

(ما ، ساعة ، عب ، أضل ، التقى ، دعني ، أثقله)

٤ - أعد أبيات أبي القاسم الشابي التالية الى وضعها الاصلي
وهي من المتقارب ومطلعها :

اذا الشعب يوماً أراد الحياة فلابد ان يستجيب القدر

(و ، و ، لا ، لا ، بد ، بد ، أن ، أن ، ينكسر ، ينجلي ،

للقييد ، للليل)

(فلا ، و ، مينت ، الا ، مينت ، يحضن ، يلثم ، الزهر ،

الطيور ، النحل ، الافق)



تهارين على الاوزان السابقة

حاول ان تعرف من أي الاعجر هذه الايات :

- ١ - بعداد ما حمل السرى مني سوى شبحِ مریب
جفلت لـه الصحراء والتفت الكثیبُ الى الكثیب
وتنصتَ زمر الجنادب من فویهـات الثقوب
- ٢ - افضى الى ختمِ الزمان ففضـه
وطوى القرونَ الفهـری حتى أتـی
- ٣ - كـم كـحـلـنـا مـقـلـةـ الفـجـرـ بـما
قـسـدـمـ تـجـرـحـ اـحـشـاءـ الشـرـى
- ٤ - هـشـهـ لـما طـفـلـتـهـ أـمـهـ
- ـ حـارـ ما بـيـنـهـماـ شـوقـهـماـ
- ـ ٥ - يـا جـيـبيـ اـنـاـ مـاـ زـلـتـ
- ـ اـتـلـوـيـ لـسـكـ كـيـ اـنـضـجـ
- ـ سـاعـدـيـ مـاـ عـادـ لـلـدـفـءـ
- ـ ٦ - وـأـطـيـبـ سـاعـرـ العـيـاةـ لـدـيـاـ
- ـ مـتـىـ أـلـجـ الـبـابـ يـهـتـفـ بـاسـمـيـ
- ـ ٧ - تـهـضـسـ بـيـ وـتـرـتـمـيـ

(٢) احمد شوقي

(١) بشارة الخوري

(٤) خليل مردم

(٣) عمر ابو ريشة

(٦) محمود غنيم

(٥) جميل حيدر

(٧) أدونيس

يحبسني في قسم
حتى زهست أيامي الأولى
للان بالأنوار تكتحسل
كأنمسا طنينها
— يوم طوى عمري بهجته
ووهبته عيني فما برحت

* * *

٥ - الوافر

وزن الوافر هو :

مفاعَلَتْشِنْ مفاعَلَتْشِنْ فعولن
د - د د - د - د ن - ن - -

مفاعَلَتْشِنْ مفاعَلَتْشِنْ فعولن
د - د د - د - د ن - ن - -

وقد يأتي تماما على الشكل السابق ، ومجزوءاً بحذف (فعولن)
من الصدر والعجز ، والعروضيون يقولون ان اصل الوافر (مفاعلتن)
مفاعلتن مفاعلتن (في الصدر والعجز ، وهو وهم " تفرضه دائرة (١)
فلم يرد عن العرب بيت واحد على هذا الشكل .
ويدخله من الزحاف (العصب) وهو اسكان الخامس اللام من
مفاعلتن فنجو لها الى (مفاعيلن) .

وأنواعه هي :

١ - (الوافر التام) وهو ما كانت عروضه (فعولن) صحيحة

(١) اضطرّ العروضيون - حين أدخلوا الوافر مع الكامل في دائرة
سموها (المؤلف) فخرج بهذه التشكيلة التي لم ينظم عليها أحد من
العرب - الى ان يستحدثوا علة جديدة سموها (القطف) وهي مؤلفة من
علة الحذف - اسقاط السبب الخفيف - وزحاف العصب - اسكان
اللام - فصارت تفعيلته الثالثة (مفاعل) وهي تقابل (فعولن) . ولذلك
قالوا ان النوع التام من الوافر عروضه (مقطوفة) وضربها مثلها . ولم
يكونوا بحاجة الى هذا التكليف وزيادة العلل .

و ضربها مثلها ومن أمثلته قول الفرزدق :

ندمت ندامـة الكـسـعـي لـا
غـدتـ منـيـ مـطـلـقـةـ (نوار)
وكـانـتـ جـنـتـيـ فـخـرـجـتـ مـنـهـا
كـآـدـ حـسـينـ لـجـ بـهـ الضـرـارـ
وـكـنـتـ كـفـاعـقـاءـ عـيـنـيـهـ عـمـدـاـ
فـاصـبـحـ لـاـ يـضـيءـ لـهـ النـهـارـ

و تقطيعه :

ندمت نـداـ مـتـلـ كـسـعـيـ يـلـمـاـ
دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ
مـفـاعـلـتـسـنـ مـفـاعـيـلـسـنـ فـعـولـنـ
غـلتـ منـيـ مـطـلـقـتـنـ فـواـرـوـ
دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ
مـفـاعـيـلـسـنـ مـفـاعـلـتـسـنـ فـعـولـنـ

٢ - (الوافر المجزوء) وهو ما كانت عروضه صحيحة و ضربها
مثلها و من أمثلته قول الشيخ محمد رضا الشبيبي :

شـبـابـ طـائـشـ نـزـقـ وـشـيبـ ماـ بـهـمـ رـمـقـ
وـشـعـبـ طـالـبـ ثـقـةـ فـدـلـوـهـ بـمـنـ يـثـقـ
فـقـيـ آـرـائـنـاـ شـيـعـ " وـفـيـ اـحـزـابـنـاـ فـرـقـ

و تقطيعه :

شـبـابـ طـاـ بـنـ فـرـقـوـ وـشـيـنـ ماـ بـهـمـ رـمـقـ
دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ دـ
مـفـاعـلـتـسـنـ مـفـاعـيـلـسـنـ مـفـاعـلـتـسـنـ

والملاحظ هنا ان (العصب) قد يدخل كل الاجزاء عدا الضرب

كقول أبي دهبل الجمحي :

ألا هل هاجك الاعنان اذ جاوزن مطئحها

ونقطيعه :

ألا هل ها جكل اظعا ن اذ جاوز ن مطئحها

ن --- د --- د --- د ---

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

٣ - (الوافر الهزجي)^(١) وهو مجزوء الوافر الذي يكون ضربه

معصوبا دائمًا ، ومن أمثلته قول شاعر الاغاني وقد تقدم في التمهيد :

من نار باعلى الخيف دون البئر ما تخبو

اذما أخمدت ألقى عليهما التندل الربط

فحن لذكر موقعها

ونقطيعه :

أرفت لذك ر همل قلبو فحن لذك ر موقعها

د --- د --- د --- د ---

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

والملاحظ ان البيتين السابقين قددخل كل اجزائهما زحاف العصب ،

وقد يدخل أحياها مع العصب زحاف آخر يسمى (الكف) - وهو حذف

السابع السakan - وذلك كقول بشار :

(١) هذه التسمية مني ، لأنني أفضل الفاء بحر الهزج والحاقة بالوافر

وسأبرر ذلك في نهاية الكلام عن الوافر .

ربابة ربة البيتِ تمحّلَ الخلَّ بالزيتِ
لها عشرَ دجاجاتٍ وديك حسن الصوت
فلو قطعناً البيت الثاني لكان على الوجه التالي :

لها عشر	دجاجات	وديكنَ حـ	سنصصوتي
ـ ـ ـ	ـ ـ ـ	ـ ـ ـ	ـ ـ ـ
مفاعيلُ	مفاعيلَ	مفاعيلَ	مفاعيلَ

خلاصة الوافر :

أنواع الوافر ثلاثة : تام ، ومجزوء صحيح الضرب ، وأخر معصوب الضرب وقد سميئاه الهزجي ويدخله من الزحافات ما يلي :
١ - زحاف العصب وهو - اسكان الخامس المتحرك - فتقلب التفعيلة الى مفاعيلين .
٢ - زحاف الكف وهو - حذف السابع الساكن - فتكون تفعيلته (مفاعيلات) واذا دخل معه العصب صارت (مفاعيل) .



الهزج وافر مجزوء

كثير من القصائد الهزجية في الشعر العربي ، قديماً وحديثاً ، توجد فيها تعديلات وافرية ، وقد مر قول شاعر الأغاني (لم فار باعلى الخيف) ورأيتم البيت الثالث لا يقطع على الوافر . كذلك ورد في الأغاني / ١٤٩ قصيدة هزجية لعروة بن اذينة جاء فيها :

الى مثل مهأة الرمل تكسو المجلس الزينا
الى خودِ منعمةٍ حفن بها وفدينَا

وانت تجد في البيت الثاني (منعمة) و (حفن بها) وهما وافريتان . وجاء في الأغاني أيضاً من غناء طويس - ٣٢٩ / ٢ - قوله :

افق يا قلب عن جُملِ وجُملٍ قطعت جبلي
وكيف يفيق محزون بجمل هائم العقل
والتفعيلة الاولى من البيت الثاني وافرية .

وكثير مثل ذلك في الشعر المعاصر فقد جاء لعلي الشرقي من قصيدة هزجية مثل قوله :

لطلاب الفواكه عفت فاكهتي واطلاقني
ويوشك ان يطيح الرأس من طيشلة اطراقي
كما ورد للجواهري من قصيدة مطلعها (خبت للشعر انقاس) قوله فيها :

فقل هل غير ما حجرِ لئائهم ام الماس
وقوله :

وابلت فرط ما شدت منازعه من اقواس

ولبشرة الخوري من قصيدة هزجية قوله :

يقود الى جفون المجد ابطالاً مجانينا
ولعمر ابو ريشة قوله من هزجية :

فما بربت لـ نـ اـ الـ اـ وـ ضـ حـ كـ هـ تـ هـ اـ وـ اـ صـ دـ اـ هـ اـ
توزيعـ هـ اـ هـ اـ وـ تـ غـرـ نـ اـ بـ عـ دـ وـ اـ هـ اـ

ولسليمان العيسى من قصيدة (رفيق الكاس والنخب) قوله :

وقلبك في ضلالته ألم يسرح اخا قلبي
وغير هؤلاء من شعرائنا المعاصرین ، بل قد تعدد ذلك الى شعراء
التفعيلة الواحدة في قصائدتهم الهزجية مما يسمى (بالشعر الحر) فجاء
لنزار قباني قوله من قصيدة (خمس رسائل الى امي) :

صباحـ الخـيرـ ياـ حـلـوةـ
صباحـ الخـيرـ ياـ قدـيسـتيـ الحـلـوةـ
مضـىـ عامـانـ ياـ أـمـيـ
علـىـ الـوـلـدـ الـذـيـ اـبـحـ
برـحلـتـهـ الـخـراـفـيـةـ

والشطر الرابع والخامس لا يقطعان الا على تفعيلة الواافر .
وجاء لنازك الملائكة قولها في موشحة من ديوان قرارة الموجة :

وابغضتك لم يبق سوى مقتني انجيـهـ
واسقيه دماءـ غـدـيـ واغرقـ حـاضـريـ فيهـ

ووجود هذه الظاهرة عند شعرائنا القديمة والمحدثين ، لا يمكن ان
تفسرها بضعف الحس الموسيقي عند هؤلاء ، خاصة وان القارئ لا يشعر
عند سماعه هذه النماذج بأي نشاز يذكر .

كذلك فانها لا يمكن ان تفسر بوجود (زحاف) ، لأن الزحاف ، دائما ، نقص في التفعيلة وهذه الظاهرة زيادة حركة في تفعيلة الهزج ، ولا يمكن ان تفسر بانها (علة) لانها ليست بلازمة ، ولا ان العلة لاتتدخل في الحشو ٠

فلم يبق الا ان نأخذ بما قاله القدماء من ان القصيدة تعتبر من الوافر اذا وجد فيها بيت تفعيلته (مفاعيلتن) وان كانت كل التفعيلات الاخرى (مفاعيلن) ٠ وهو رأي مقبول الا انه بحاجة الى ان نزيد فيه ان لا فرق في الواقع بين الهزج وجزء الوافر ، وانهما وزن واحد لا وزنان ٠

يؤيد ذلك :

- ١ - انهم يجعلون أحد ضروب الوافر المجزوء معصوبا ، ويحيزون معه عصب العروض والخشو ، وليس الهزج غير ذلك ، ومجرد وجود تفعيلة على زنة (مفاعيلتن) في قصيدة كاملة كلها على (مفاعيلن) لا يسوغ لنا - من ناحية الحس الموسيقي - اعتبارهما وزنين ٠
- ٢ - انهم أجازوا في كل تفعيلات الوافر - حتى التام منه - ان تكون معصوبة كقول عترة :

وسيفي كان في الهيجة طبيبا يداوي رئيس من يشكون الصداع
فإذا ضممنا إلى ذلك انهم يذكرون للهزج ضربا كضرب الوافر التام
(فعولن) مثل قولهم ^(١) :

وما ظهرى لباغي الضيم بالظهرى الذلول
تأكد لنا ان الهزج - بنوعيه - هو مجزوء هذا الوافر ، الا ان

(١) حذفنا هذا النوع لندرته وثقته .

الجزء وقع في حشوه لا في ضربه فلو افأك رفعت عروض بيت عنترة ،
وجزءاً من حشوه لكان على الشكل الآتي :
وسيفي كان في الهيجا منَ من يشكو الصداعا
وهو من النوع الثاني للهزج المذوف .
من أجل ذلك رأيت ان أأخذ بالرأي القائل بدمج الهزج مع الوافر .

* * *

هن أمثلة انواфер

قال الجنون :

بليلي العامرية او يراح
تجاذبـه وقد علق الجناح
كأن القلب ليلة قيل يغدى
قطاة غرها شرك فراحت
وقال الطفري :

من الظلام أسود غيهباني
تررقق بين أجنان الغواني
وليل في جوانبه فضولـ
كأن نجومه دمع حيس
وقال الشاعر القرمي :

على وطني .. ورد له (إيادا)
والبستـ القطين به الحدادـا
وشم اباءهم خسفـ وهادـا
شبولـ (الارز) باتـ الحلم عجزـا
فكونوا النار تحرقـ او قدـ في
عيون البطلـ ، ان كنتـ رمـا
إلهـي ردـ مـالـك من أيـادـ
خلعتـ على ربـاهـ الحـسـنـ فـذـا
ومـا شـرفـ الجـبـالـ لـساـكـنـيـها
شبـولـ (الـارـزـ) بـاتـ الـحـلـمـ عـجزـا
فكـونـواـ النـارـ تـحرـقـ اوـ قـدـ فيـ

وقال شوقي :

ويـاـ بـورـكـ فيـ عـمـرـكـ
وـماـ اـروـيـ سـوىـ شـعرـكـ
كـماـ لـذـ عـلـىـ الـكـرهـ
أـباـ المـهـديـ عـوـفـيـتـ
أـرـانـيـ شـعـرـكـ الـوـيـلـ
كـلامـ اللـهـ لـلـمـشـرـكـ

وقال نزار قباني :

يسيل الليل موسيقى
من (النَّهَوْنَد) تطويقاً
ابريقياً فابريقاً

وصاحبتي اذا ضحكت
تطوقي بساقية
فأشرب من قرار (الرصْد)

وقال جميل حيدر :

انفاس من الولد
تجديف بـ لـ لـ قـ صـ دـ
ذراع مرح المـ دـ
وكـم سـبحـ فيـ نـهـ دـ
ويـفـنيـ الخـدـ بالـخـدـ

رفيف الـ اـ حـرـفـ الـ بـيـضـاءـ
وزحف الانمل الشـرهـاءـ
فيـكـمـ اوـغـلـ بالـلـمـسـ
وـكـمـ طـوـئـ فيـ عـنـقـ
تعـيـبـ العـيـنـ بـالـعـيـنـ

* * *

٦ - السريع

اجزاء السريع ستة هي :

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن^(١)

هذا هو الاصل فيه وقد يدخله (التذليل) فتصبح تفعيلته الاخيرة
(فاعلان) . كما يدخله (الخبن) فتصبح (فعلن) ، او (القطع)
فتصبح (فعلن)^(١) وهذه مصطلحات مرت عليك معرفتها .

ويجوز في حشوه ما يجوز في الرجز من دخول الخبن والطي ، وله

أنواع منها :

١ - السريع الصحيح - وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلن)

(١) يزعم العروضيون ان السريع من دائرة (المشتبه) ولذلك فان
اصله عندهم «مستفعلن مستفعلن مفعولات» ولا جل انسجام هذا الاصل
مع ما وجد من اشكال السريع ذكروا أولاً : ان (مفعولات) يدخلها علة
تسمى (الكسف) - حذف السابع المتحرك - فتصبح (مفعولاً) ويدخلها
زحاف (الطي) - حذف الرابع الساكن - فتكون (مفعلاً) وهي تقابل
(فاعلن) . ثانياً : انه يدخلها مع الطي علة تسمى (الوقف) وهي اسكان
السابع المتحرك فتصبح (مفعلات) وهي تقابل (فاعلان) . ثالثاً : يدخلها
علة تسمى (الصلتم) وهي حذف الوتد المفروق (لات') فيبقى من
التفعيلة (مفعو) وهي تقابل (فعلن) . رابعاً : انه يدخلهما
الخبن والطي ثم الكسف اي حذف الثاني والرابع الساكنيين والسابع
المتحرك فتصبح (فَعْلَان) وهي تقابل (فعلن) . وتسمى الاولى (مطوية
مكسوفة) والثانية (مطوية موقوفة) . والثالثة (صلماء) والرابعة
(مخبونة مكسوفة) . ولا حاجة بنا لكل هذا التعقيد .

وضربها مثلها — ومثاله قول السيد الحبيري وقد خرج اهل البصرة
يستسوقون :

اهبط الى الارض فخذ جلمنا ثم ارمهم يامن بالجلمند
لا تسقهم من سبل قطرة فانهم حرببني احمد
وتفطيعه :

اهبط الل ارض فخذ جلمند
— — — — —
مستفعلن مفتعلن فاعلن

ثم رهم يا من نبل جلمندي
— — — — —
مستفعلن مستفعلن فاعلن

٢ - (السرير المذيل) : وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلن)
وضربها مذيلاً (فاعلان) ومثاله قول البحتري :

بات فديما لي حتى الصباح اغيد مجدول "مakan الوشاح"
كانما يسم عن لؤلؤ منضدي او برد او أقاخ

وتفطيعه :

كانما يسم عن لؤلؤن
د — د — — د — —
منفاعلن مفتعلن فاعلن

منضضدن او بردن او أقاخ

د — د — — د — —

منفاعلن مفتعلن فاعلن

٣ - (السريع المقطوع) : وهو ما كافت عروضه صحيحة . (فاعلن)
و ضربها مقطوعاً (فعلن) والقطع حذف ساكن الوتد واسكان ما قبله
ومثاله قول الشريف الرضي :

بладة النعمة في طبعه وربما فاقش في الحب
ياما طلاً لي بديون الهوى من دلَّ عينيك على قلبي

وتقطيعه :

يا ما طلن لي بديو نل هوى
— — — — — —
مستفعلن مستفعلن فاعلن

من دلعي نيك على قلبي
— — — — — —

مستفعلن مستفعلن فعلن

يدُكِّ العروضيون نوعاً رابعاً للسريع هو (السريع المحبون) .
وهو ما كانت عروضه مخبونة (فعلن) و ضربها مثلها ومثاله

قول الشاعر :

النشر مسك ، والوجه دنا نير ، واطراف الاكف عنهم °

وتقطيعه :

انشرمس كن ولوجو هدنا
— — — — — —
مستفعلن مستفعلن فعلن

نيرن وأط رافل اكب فعنم °

— — — — — —
مستفعلن مستفعلن فعلن

ويحسن بنا ان نحذف هذا النوع الرابع من السريع وذلك :

- ١ - لقلة شواهد فلم أجد منه - بالرغم من بعشي الشديد - غير أبيات قليلة يستشهد بها العروضيون وليس تهالك قصيدة كاملة منه .
- ٢ - اني أحسب ان اصل هذا النوع هو الكامل الاحد وقد دخل الاضماء في حشوته ، فانك قد تجد أبياتا من الكامل هذا ، دخل الاضماء تعديلات حشوها ، وان كان ذلك نادرا كقول الشريف الرضي من قصيدة (هب للديار بقية الجلد) :

ما ضرّهم والبين يحفزهم لو علّلو فا باقتصار غدر

وكقول بشارة الخوري من الكامل الاحد أيضا :

قالت له : نم نم لفجر غدر ضع رأسك الواهي على كبدي

خلاصة بحر السريع :

- ١ - بحر السريع يأتي تاما دائمًا ، وما ذكره العروضيون من مشطورة فهو راجع الى الرجز كما قلمنا .
- ٢ - يدخله من التغيرات :
 - آ - يدخل في حشوته ما يدخل على (مستفعلن) من الخبر وهو حذف الثاني الساكن والطي وهو حذف الرابع الساكن .
 - ب - ويدخله في الضرب علتان : التذيل وهو زيادة حرف ساكن

فيكون ضربه (فاعلان) و (القطع) وهو جذف ساكن الوتد المجموع
واسكان ما قبله فيكون ضربه (فعلن) ٠

ج - قله يدخل في كل من العروض والضرب زحاف (الخبن)
فتصبح فاعلن (فعلن) وهو نادر جدا ٠



أمثلة على السريع

قال محمد الهربي :

اغصانا غنتْ عليها الكلابْ
تبصر الاَّ جملاً او سراب
(شمسة") ولو لنشر الثياب
يضيء في الليل زوايا العتاب
وبدرنا يحشو علينا تراب

يامن تغني حولهم (دجلة")
واستعجمت عيوننا فهـي لا
الـم تزل هناك في أرضـكم
وذلك الذي نسيـت اسمـه
فـشمـسـنا قد نـسيـت لـونـها

وقال عمر أبو ريشة :

ما ابـسـجـ الكـوـنـ وـمـاـ اـسـنـىـ
مـنـ أـمـرـهـ ،ـ سـرـعـانـ مـاـ يـفـنـىـ !ـ !ـ
فـلـنـجـنـ مـنـ فـعـاهـ مـاـ يـجـنـىـ
أـيـقـظـتـ مـنـ اـشـبـاحـ الـوـسـنـىـ

فـراـشـةـ قـالـتـ لـاخـتـ لـهـاـ :ـ
لـكـنـنـيـ يـاـ أـخـتـ فـيـ حـيـرـةـ
رـفـيقـةـ الـعـرـلـنـاـ يـوـمـنـاـ
لـاـ تـسـأـلـيـ عـنـ خـدـنـاـ ٠٠ـ رـبـماـ

وقال احمد الوائلي :

ويـاشـذـىـ الجـنـةـ بـلـ أـعـذـبـ
تـبعـهـاـ دـوـمـاـ وـلـاـ تـتـعبـ
وـيـتـشـيـ كـتـفـيـ اـذـ تـرـكـبـ
يـمـوـسـقـ الرـمـلـةـ اـذـ يـلـعـبـ
وـالـتـرـبـ فـيـ اـتـرـابـهـ مـعـجـبـ

(حسـونـ)ـ يـاـ أـجـمـلـ مـاـ يـكـتـبـ
يـاـ قـدـمـاـ شـدـدـتـ عـيـنـيـ بـهـاـ
يـشـدـوـ لـهـاـ صـدـريـ اـذـ تـعـتـلـيـ
زـغـيـلـلـ مـنـ هـمـسـ أـقـدـامـهـ
تـهـفـوـ النـجـيـمـاتـ إـلـىـ كـمـهـ

وقال صالح الظالمي :

انا هـنـاـ كـلـيـ مـعـ العـطـرـ
تطـلـعـ لـلـدـرـبـ يـسـتـشـرـيـ

عيناي احساسى . حشد الدما
كل الذى حولي تجتاحه
ديوان شعري أمس غنيته
ومقبض الشبّاك فقرتىه
وهنذه المرأة قا بلتها
ما زال حتى الآن في سكر
ما انفك عنه لهب الجمر
فسلم تبارح ألق النحر
بين عروقي صارخا يجري
في حرقة (أين) (لا ادرى)
و(لا ادرى)

وقال ضياء الدين الخاقاني :

اماه في (مكتبنا) صيبة
وربما نلت جزاء الذى
فيلعب السوط علو، منكبي
وليس متني وحشه المبتلى
يحترم الاستاذ ما يأمرون
يحضون في المكتب او يخطئون
ظلما
فهم من حوله يلعبون
فكم من الظلم قلوقت متون



تدريب على الاوزان السابقة

١ - أعد بيتي صالح الجعفري من (المزج) او (الوافر المزجي)
كما سميته الى مثل هذا البيت :

تعالي الله رب "السلم" لفت راية العرب

(و ، قد ، في ، سرب ، القطا ، حمى ، قام ، مرقاع ، سرفا)

(و ، معا ، و ، الى ، جبا ، الطفل ، جنبر ، أم)

٢ - اقطع الآيات المنشورة من قصيدة الجوادري الوافريمة ومطلعها:

خذى مسعاكِ مشخنة الجراح ونامي فوق دامية الصفاح

(و ، من ، لن ، يدق ، نصيرا ، الاسى ، كيابانا ، راحا ، تجلي ،

راح) .

(و ، و ، قد ، لا ، بآلستة ، قوما ، خرست ، يردسون ، فصالح

الدواهي) .

(و ، بنا ، عندنا ، لا ، و ، تعنني ، جتو ، القول ، فال فعل ،

صاحب ، مغيم) .

٣ - في قصيدة نزار قباني (طفلتها) من السريع ومطلعها :

طالعني دربي بها مرة ترف كالفراشة الجامحة *

آيات نثرتها لك ، حاول ان تعيدها منظومة كما كانت :

(بأمّها ، طفلتها ، اقبلت ، هل ، بعدها ، تفجعني ، النازحة)

(كأنه ، في ، حبّها ، الليلة ، اعوام ، على ، عشرة ، البارحة)

(أمّا ، من ، باكي ، رائحة ، مقبللاً ، امّها ، أخذتها ، بها)

٤ - اعد الكلمات المنشورة الى وضعها الطبيعي من قصيدة بشارة

الخوري من الكامل :

فَنَّ الجمالِ وثورة الاقداح ... صبفت اساطير الموى بجرافي
(خَضَبَ ، بدمائِهِ ، يَا ، سَفَاحَ ، العَنْقُودَ ، كَفَّهَ ، مِنْ ،
ذابحَ ، بوركتَ) ٠
(انا ، أَنْ ، و ، ارضى ، الموى ، الاقداح ، لستَ ، للندامى ،
ثاؤب ، ارى ، كَسَلَ) ٠



٧ – الطويل

بحر الطويل هو أول الابحر المزوجة التي تتكون وحدتها الموسيقية من تفعيلتين او أكثر ، ولذلك آثرنا ان تتأخر بذكره الى هذه المرحلة ، التي يكون فيها الطالب قد اعتمد حسه على قطعه البيت الى وحداته الموسيقية (تفعيلاته) .

والطويل يتألف من ثمانية اجزاء هي :
فمولن مفاعيلن فمولن مفاعيلن فمولن مفاعيلن
ويدخله من التغيير في هذه التفعيلات (القبض) وهو حذف الخامس الساكن ، فتصير فمولن (فمول) (ومفاعيلن) (مفاعيلن) كما يدخله (الحذف) في ضربه فت تكون مفاعيلن (مفاعي) كما سيأتي .
وقد يدخل (الكف) في حشوه احياناً وهو نادر جداً وقبع
أيضاً فتصير تفعيلته (مفاعيل) .

اما انواعه فهي ثلاثة :
١ – الطويل الصحيح : وهو ما كانت عروضه مقبوسة (مفاعيلن)
وضربها صحيحاً (مفاعيلن) ومثاله قول المعربي :

تمنيت ان الخمر حلت لنشوةٍ تجهلي كيف اطمأنت بي الحالُ
مقلٌ من الأهلينْ : يسرِّ واسرةٍ كفى حزفاً بينْ " مشت " واقلالٌ

وتقطيعه :

تمني ت اتل خم رحللت لنشوت
ل— ل— ل— ل— ل— ل—
فمولن مفاعيلن فمولن مفاعيلن
تجهمه لني كيف ط مأنت بيل حالو
ل— ل— ل— ل— ل—
فمولن مفاعيلن فمولن مفاعيلن

٢ - الطويل المقوض : وهو ما كانت عروضه مقوضة (مفاعيلن)

وضربها مقوضا مثلها و من امثلته قول المتبي :
وقفتَ وما في الموت شكٌ " لواقفٌ كأفاكٌ في جفن الردى وهو فائم
تمر بك الابطال كلمن هزيمةٌ " ووجهك وضاح وتفرك باسم

وتقطيعه :

تمرر بـلا بـطا لـلـسـى هـزـيـمـتن
ل— ل— ل— ل— ل— ل—
فمولن مفاعيلن فمولن مفاعيلن
ووجه كوضا حن وتغير كبا سمو
ل— ل— ل— ل— ل— ل—
فمولن مفاعيلن فمولن مفاعيلن

٣ - الطويل المحذف : وهو ما كانت عروضه مقوضة (مفاعيلن)

وضربها محذف ، والمحذف هو استقطاع سبب خفيف من آخر التفعيلة
فتتصبح (مفاعي) وتنقل الى (فمولن) ، ويشترط لهذا النوع اذ تكون

التفعيلة السابقة على الضرب مقبوسة (فعول) ٠ ومن امثالته قوله
أبي فراس الحمداني :

نعم دعت الدنيا الى الغدر دعوةٌ
وافارق عمرو بن الزبير شقيقه وخلى امير المؤمنين عقيلٌ

ونقطيعه :

نعم د	عتد دنيا	اللعد	ر دعوتن
د - د	د - - -	د - -	د - ن -
فعولُ	مفاعيلن	فعولن	مفاععلن
اجاب	اليها عا	لسن و	جمولو
د - د	د - - -	د - د	د - -
فعولُ	مفاعيلن	فعولُ	فعولن

خلاصة بحر الطويل :

- ١ - الطويل تام دائمًا ليس له مجزوء ولا مشطور ، ويدخله التصريح فتساوي عروضه ضربه ٠
- ٢ - تفعيلة العروض في أنواعه الثلاثة مقبوسة دائمًا ٠
- ٣ - يدخل حشوه من الزحاف (القبض) بكثرة في فعولن ، وبقلة في مفاععلن ، أما في عروضه وضربه فأن القبض زحاف يجري مجرى العلة من حيث اللزوم ٠
- ٤ - يدخله من العلل (الحذف) في النوع الثالث ٠

أمثلة على الطويل

قال بدوى الجبل :

أفضل بركات السلم شرقاً وغرباً
كونوا وأحبيه وإن كان مذنبًا
إذا غردت في ظامي الرمل اعشبها
ولا خلدها — استغفر الله — انجبا

ويا رب من أجل الطفولة وحدها
ورد الاذى عن كل شعب وان يكن
وصن ضحكة الاطفال يارب انها
ملائك لا الجنات انجبن مثلهم

وقال حافظ ابراهيم :

فاغليتهم طينا وارخصتم الداما
حوالشيه حتى عاد ظلماً منظماً

عملتم على عز الجماد وذلنا
لقد كان فينا الظلم فوضي فهددت

وقال الجواهري :

وخلوا من القلب الجريح سراب
وغير الدم المزوف منه شراب

هو الشعر - موجو عا - ينابيع رحمة
أللناس زاد غير آهة شاعر

وقال بدر شاكر السياب:

(بجيكور) آهات تحدرن في المد
تصبرهم عذراء تحنو على مهد
وقروي نهواها نسمة الليل بالورد

و خوض في الظلماء سمعي تشده
بكاء و فلاحون جوعى صغارهم
يغنى اساها خافق النجم بالاسى

وقال الشرقي :

عبرت على (الوادي) فسفت عجاجة فكم من بلاد في الغبار وكم ناد

وابقىت لم انقض عن الرأس اجدادي
لا رفع تكريماً على الرأس تربه

وقال جميل حيدر :

وكان لها من الطيف بحال
تلوعن دربي من سوم شتايمي
وما عشرت رجلي بغير ارقام

تمر الليالي كالشظايا بمحجتي
واجر احزاني فزادي لعنة
فما افتحت عيني على غير كالح

وقال محمد حسين الصفيри :

وران بافق الفاتحين ضباب
وعدك يغري الناظرين سراب
نسور ، وسد المشرقين غراب

تشاب ليل واستطال سحاب
وحسبك عاراً ان فجرك كاذب
تواكب الاحداث قرى فقصر ت



٨ - البسيط

البسيط من الابحر المزوجة التفاعيل ، وهو بالاصل على الشكل

التالي :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
ولكن تفعيليتي العروض والضرب لم يردا الا مع تغير يأتي تفصيله .
ويستعمل البسيط تماماً ومجزاً ، وقد ذكر له العروضيون
مجزاً ومشطورات سنشتغلي عنها لشلل وزنها ^(١) .

(١) ذكر العروضيون للبسيط مجزاً ومشطورات ، منها الثقيل
الشديد في ثقله وقد هجر منذ العهد الاسلامي ولم تبق الا شواهد
العروضية ، ومنها الخفيف الراقص الذي استحدثه المتأخرون الا انه لم
يسعد بعد شيوخ الانواع الاخرى .

١ - فمن الانواع المهجورة :

أ - ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربها كذلك ومثلوا
له بقول الشاعر :

ظلمي في الهوى لا تظلمي وتصري حبل من لم يصرم
وتقطيعه : (مفعلن فاعلن مستفعلن مفعلن فاعلن مستفعلن)

ب - ما كانت عروضه صحيحة (مستفعلن) وضربها مذيلاً
(مستفعلان) كقول المرقس :

يا ابنة عجلان ما اصبرني على خطوب كنحت بالقدوم
وتقطيعه : (مفعلن فاعلن مفعلن مفعلن فاعلن مستفعلان)

ج - ما كانت عروضه مقطوعة (مستفعل) وتنقل الى (مفعون)
و ضربها كذلك ومثاله :

اضحت قفاراً كوحى الواحى
ما هيج الشوق من اطلال
وتقطيعه : (مست فعلن فاعلن مفعولن)
د - ما كانت عروضه صحيحة (مست فعلن) وضربها مقطوعاً
(مفعولن) ومثاله قول عبيد بن الابرص في معلقتته :

وكل ذي نعمة مسلوب
 وكل ذي ابل موروثها
وتقطيعه : مفاعلن فعلن مست فعلن
مفاعلن فاعلن مفعولن
٢ - ومن الاوزان الحديثة :

وهي مشطورات او منهوكات للبساط منها :
آ - ما كان على وزن : (مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن)
كقول شوقي :

طال عليها القِدَمْ فهي وجود عدمْ
قد وئدت في الصِبا وانبعثت في الهرم
بالسُّخ فرعون في كرمتهما من كرمْ

ب - ما كان على وزن (مست فعلن فعلن) او فعلان كقول شوقي في
مسرحية مجنون ليلي :

هلا هلا هيَا اطوا الفلاطيا
 وقرب الحيا للنازح الصب
 كنفمة الغريد في الفنان الربط
 جلا جل في اليد شجيبة الترديد
 وكقول جميل حيدر :

قبل اشتعال النارِ الحقبة اللهماء
 مطفأة الاسرارِ كانت كوى احلام
 في غفلة القيشارِ كسمحة الانقام
 في هجمة الاذهارِ وهفَّة الاشذاء
 بينما سر ذاتِ فائي سر ذات
 ولم تكن عيناك تدرى وعيناهما

اما انواعه الشائعة فهي ثلاثة ، ويدخلها من الزحاف الخبر في
فاعلن ومستفعلن ٠

١ - البسيط المحبون : وهو الذي يدخل الخبر على عروضه
وضربه فتصبح (فعلن) بدلًا من (فاعلن) والزحاف هنا لازم كالعلة .
ومن امثلته قوله أبي تمام في وقعة عمورية :

لقد تركت ، أمير المؤمنين ، بها للنار يوماً ذليل الصخر والخشب
غادرت فيها بهيم الليل وهو ضحى
يشلّه وسطها صبح من اللهب
حتى كأن جلايب الدجى رغبت عن لونها ، او كأن الشمس لم تغرب

وتقطيعه :

لقد تركه تأمي رلؤمني نبها
د - د - د د - د - د د -
منفاعلن فعلن مستفعلن فعلن

لتنا ريو من ذلي لصصر ول خشبي
--- - د - د - د - د د -

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

٢ - البسيط المقطوع : وهو ما كانت عروضه محبونة (فعلن)
وضربها مقطوعا (فعلن) والقطع حذف ساكن الوتد المجموع واسكان
ما قبله - فتصبح فاعلن : فاعل . وتنقل الى (فعلن) ومن امثلته قوله
ابن زيدون :

حالت بعدكم ايامنا ففدت سوداً وكانت بكم يضا لياليينا
اذ جانب العيش طلق من تألفنا ومورد اللهو صاف من تصافينا

سرّاً ان في خاطر الظلماء يكتمنا حتى يكاد لسان الصبح يفضينا
وتقطيعه :

حالت لبع دكمو ايامنا فعدت
--- د د - - د - د -
مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن
سودن وكا نت بكم يحسن ليانا
--- د - - د - - د - -

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

٣ - مخلع البسيط : وهو أحد مبجزوأات البسيط الشائعة ، حذف
الجزء الآخر من شطره (فاعلن) وقد بقيت في عروضه وضربه (مستفعلن)
ولكن دخلها القطع فصارت (مستفعل) ثم دخلها الخبر فصارت
(متفعل) ونقلت الى (فعلن) فيكون وزنه ما قاله ابن الرومي في
هجاء بعضهم :

مستفعلن فاعلن فاعلون
شيء سوى انه فضول
ومن امثاله قول المعربي :
اين امرؤ القيس والعذاري
له كميستان : ذات كأسٍ
استعجم العرب في الموامي
وتقطيعه :

أينمر ؤل قيسول عذاري . اذ مال من تحتهل غبيطو
--- د --- د --- د --- د --- د ---
مستفعان فاعلن فعولن مستفعلن فاعلن فعولن

خلاصة البسيط :

- ١ - البسيط يستعمل تاماً وجزوءاً ومشطوراً وعروضه في التام مخبونة دائماً اما الضرب فقد يكون مخبوناً وقد يكون مقطوعاً .
- ٢ - يدخله من التغيرات في الحشو :
 - آ - زحاف الخبن في التام ، والخبن والطي في المجزوء والمشطور .
 - ب - كما يدخله القطع - حذف ساكن الوتد المجموع . واسكان ما قبله .



أمثلة على البسيط

قال فؤاد الخطيب :

ان الدموع يد لله بيضاء
ـ كالدمع يوم تمسّ النفس ضرّاء

هات الدموع وحسبى في العزاء بها
فالغيث يوم تكون الأرض مجدبة

وقال الشيخ عبد المهدى مطر :

ظننا الخيل الا أنها قصب
هذا الجيوش وماذا هذه الاهب
ان لا تدار عليكم هذه النخب
من قادة هم اذا جد الوعى خشب
او لا تهزي فلا بسر ولا رطب

شنوا فقلتنا على اسم الله غارتهم
يا وادعين اذا استسلمتموا فلمن
اما هو العار ان كأس العلى سكبت
لا تخذعنكم الاقوال فارغة
صفر العزائم هزي جذع نخلتها

وقال محمد صادق القاموسي :

فطير السكر من رأسي معربيدها
معاقري ، وتعاطها مفندها
فربما اخطأ الجدوى تقصدها
تسقي الزروع وكف الغير تتصدى لها

كرعت خمرة آمالى معتقدة
وطفت بالكأس ازجيها فحطمتها
لو أنها كأسى الاولى عذرتهما
لكن أقل ما أخشاه ان يدي

وقال محمود حسن اسماعيل من قصيدة (النيل) :

والسحر والعطر والظلال
والحب ، والفن ، والجمال
وضيّعت عمرهنا الجبال

مسافر زاده الخيال
ظمآن والخمر في يديه
شابت على أرضه الليالي

وقال الشيخ حسين الصفيه :

سوى أقاويل لم يصدق لها عبر
وما احتوتنا مضامين ولا اطر
تحصى علينا بها الانفاس والفكر

فوحدويون لم تلمس لوحدتهم
ندعوا الى الوحدة الكبرى علانية
حدودنا في وجوه الشعب مقللة"

وقال محمد الفيتوري من قصيدة (قبران) :

تختطف الوا نسـه العيونا
— اقـسـمت — ما كـادـ ان يـبـيـنـا
يرـفـ" ورـدـاـ ويـاسـمـيـنـا
يـسـارـكـ العـوـسـجـ الـلـعـنـا
تنـطـقـ بـالـسـخـريـاتـ فـيـنـا
ميـئـزـنـا جـوـهـرـاـ وـطـيـنـا

قـبـرـانـ : ذـاـشـيـدـ منـ رـخـامـ
وـذـاكـ فيـ صـخـرـةـ نـحـيـتـ
هـذـاـ عـلـيـهـ الرـيـمـ ضـافـ
وـذـاكـ يـسـيـ الخـرـيفـ فـيـهـ
اوـاهـ يـاـ عـدـلـ ٠ ٠ يـاـ سـطـورـاـ
حـتـىـ اـمـامـ الـفـيـاءـ فـرـقـ"



تمارين على الابحر السابقة

اعرف نوع البحر في الآيات التالية وما فيها من عمل وزحافت :

ولا أهمل ولا جار
رداها الغزي والعار
وللاماني طريق هين جدد
عن الصوافن فوق الرمل واتسدوا
جفونهم من لبانت الکرى نهدوا
تخوف ان ترمي به مسلكاً وعرا
اذا كنت تخشى ان تجوع وان تعرى
صمتا اضيع عنده اعصاري
كن حرقه الابداع في اشعاري
لقيته يملا دربي سناده
اليه من وجنه نحو خطاه
يسراً وثانيةي سنوات
تناقلهما كالصبح الرعا
بكـت من حـنـينـ اليـكـ الحـيـاة

- (١) ميخائيل نعيمة (٢) بدوي الجبل
(٣) محمد مهدي الجوادري (٤) نازك الملائكة
(٥) فدوى طوقان (٦) أدونيس
(٧) عبد الباسط العسوفي

لم تغيبِ ٠٠ انت ما زلت هنا طيباً محمل
٨ - يا طفلاة للهوى اذا ما شط بنا البعد لا تراعي
اسلمت موج الخضم فلסקי فلتغصن الريح في شراعي

٩ - الخفيف والمقتضب

بحر الخفيف من الابحر الشائعة ، وقد ذكر له العروضيون خمسة أنواع ، الا أنه لم يشتمر منها — وبخاصة في شعرنا المعاصر — غير نوع واحد هو (الخفيف الصحيح) أما بقية الانواع فقد كانت ثقيلة على الذوق ، لو لا ما ادخل عليها أخيراً من تحوير خفف من تقلما .
وسوف نذكر مع النوع الشائع منه ، نوعين مما دخله التحوير ،
و نوعاً ثالثاً هو (المقتضب) الذي ذكره العروضيون بحراً مستقلأً
ولكنني رأيت ارجاعه الى الخفيف المجزوء .
واجزاء الخفيف هي :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن
ويدخل فيه من التغيير زحاف (الخبن) على كل من فاعلاتن
ومستفعلن فتصبحان : فعلاتن و مفاعلن كما يدخل في ضربه (التشعيث)
وهو من العلل غير الازمة — بحذف اول او ثانٍ الورق المجموع في
فاعلاتن فتصير (فالاتن) او (فاعاتن) وتنتقل الى (مفعولن)
اما أنواعه الشائعة فهي — تامةً ومجزوءة — اربعة :

١ - الخفيف الصحيح : وهو ما كانت عروضه صحيحة (فاعلاتن)
و ضربها مثلها ، ومن امثلته قول أبي دهبل الجمحي :
ليت شعري أمن هوى طار فوهي ام براني الباري قصير الجفون
و تقطيعه :

لـيت شعـري اـمن هـون طـار فـومـي

— — — د — د — د —

فـاعـلاتـن مـفـاعـلن فـاعـلاتـن

ام بـرافـل بـاري قـصـي دـلـجـفـونـي

— د — — د — د —

فـاعـلاتـن مـسـتـفـعـلن فـاعـلاتـن

وـالـلـاحـظـ انـكـ تـجـدـ الضـربـ هـنـاـ يـدـخـلـهـ (ـالـشـعـيـثـ)ـ فـلاـ يـضـرـ

بـموـسيـقـاهـ ،ـ وـلـاـ يـازـمـ دـخـولـهـ فـيـ الاـيـاتـ الـاخـرىـ ،ـ خـذـ قـوـلـ الـجمـحـيـ مـنـ

قـسـ الـقصـيـدـةـ :

وـهـيـ زـهـراءـ مـثـلـ لـؤـلـؤـةـ الغـواـصـ

وـاـذاـ مـاـ نـسـبـتـهـاـ لـسـمـ تـجـدـهـاـ

ثـمـ خـاصـرـتـهـاـ إـلـىـ القـبـةـ الـخـضـرـاءـ

فـتـجـدـ الـبـيـتـيـنـ الـأـوـلـ وـالـثـالـثـ قـدـ دـخـلـهـمـاـ التـشـعـيـثـ فـصـارـ ضـرـبـهـمـاـ

(ـمـفـعـولـ)ـ وـلـنـقـطـعـ اـحـدـهـمـاـ :

وـهـيـ زـهـراـ ءـ مـثـلـ لـؤـ لـؤـ تـلـ غـوـ

— د — د — د —

فـاعـلاتـن مـفـاعـلن فـعلـاتـن

واـصـ مـيـزـتـ مـنـ جـوـهـرـنـ مـكـنـونـيـ

— د — د — د —

فـاعـلاتـن مـسـتـفـعـلن مـفـعـولـن

٢ — الخـفـيفـ الـمـهـبـ (١)ـ :ـ وـهـوـ تـامـ أـيـضاـ الـاـنـ عـرـوـضـهـ وـضـرـبـهـ

(١) اـحـبـتـ اـنـ اـسـمـيـ هـذـاـ النـوعـ بـهـذـهـ التـسـمـيـةـ ،ـ لـانـهـ بـالـتـشكـيـلـةـ

التي تراها ، لم يذكر عند العروضيين ، وقد اخذها المتأخرن تهذيباً لأنواع مضطربة ، قليلة الشواهد ، ذكرها العروضيون للخفيف . منها :

١ - العروض الصحيحة (فاعلاته) والضرب المذوق (فاعلن)

وأستشهدوا له ببيت نسب للكميت :

ليت شعري هل ثم هل آتينهم أم يحولن من دون ذاك الردى
وهو على ثقله ، وانفراده ، توجد له عند العروضيين رواية أخرى :
(أم يحولن من دون ذاك الحمام) .

٢ - العروض مذوقة ، فاعلن) والضرب مثلاها ، واستشهدوا له
ببيت منفرد ايضاً واشد ثقلًا من صاحبه :

ان قدرنا يوماً على عامر ننتصف منه او ندعه لكم

٣ - العروض صحيحة (فلأعلاته) والضرب مذوق مخبون (فاعلن)

ومثاله :

ان امتيمية المحبين وجداً وفؤادي من الهوى حرق
فالمنايا من بين سار وغادر كل حي برهنها غلق
وهو أسلم من النوعين السابقين الا ان المعاصرين ساواوا بين الشطرين
جعلوا العروض مذوقة مخبونة ايضاً وهو الشاعر اليوم في شعرهم
وقد اطلقنا عليه اسم الخفيف المذهب) .

والذي يلفت النظر أن الدكتور ابراهيم انيس في (موسيقى الشعر
ص ٨٠) نسب هذا النوع للعقاد في قصيده :

وردتي فيم انت ضاحكة يلمع البشر فيك من لحا
فيم هذا الجمال يحزنني رونق فيه كان لي فرحا
ثم تسائل عما اذا كان العقاد قد عثر على شعر قديم من هذا الوزن
فقلاه ! ونحن في العراق نقرأ مثل هذا الوزن قبل ان تقف على شعر

قد دخلهما الحذف فصارا (فاعلا) ثم الخبن فصارا (فعلان) ونقلنا الى
(فعلان) ومن أمثلته قول علي الشرقي :

فاترات الجفون تعرض لي فتصب الفتور في قدمي
لا احتفاظا يدي على كبدي بل وأشارت لوضع الألم
حامل الورد قل لبلله : نمت عن ليلتي ولسم انم

وتفطيعه :

فاترائل جفوتبع رضلي
— د — د — د —
فاعلاتن مفعلن فعلان

فتصبيل قبور في قدمي
د د — د — د — د د —
فعلاتن مفعلن فعلان

العقد في أمثال قصائد الشرقي ومحمد حبيب العبيدي في قصيدته
جزيرة العرب) :

لحصها فضل على الشهب وثراها خير من الذهب
والظاهر ان أساس هذا الوزن هو ابيات جميل بشينة التي جمع فيها
بين العروض الصحيحة (فاعلاتن) والعروض المحنوفة المخبوة (فعلان)
مع ضرب واحد محفوف مخبون ، وأهتدى المتأخرن الى التوحيد بين
العروضين ، انسجاماً مع الحس الموسيقي في القصيدة الواحدة .
يقول جميل بشينة :

رسم دار وقفت في طللته كدت اقضي الحياة من جلله
موحشاً ما ترى به احداً تنسج الريح ترب معتدله

٣- الخفيف المجزوء : وهو كبقة المجزوءات ، حذفت منه تفعيلتا العروض والضرب وبقي مكانهما :

فاعلاتن مستعملن فاعلاتن مستعملن
الا انه بهذا الشكل ثقيل على الاذن^(١) لذلك خففه المحدثون
فأدخلوا الخبر على مستعملن ، في عروضه وضربه ، ومن امثاله قول
شوقي في مسرحية مجنون ليلي :

ليلي : وبح قيس تحرقت راحتهما وما شعر

واكنه يقول من نفس القصيدة :

عازقات المدب^{*} في أسله
وصريعاً بين الشمام ترقى
من ضحي يومه الى أصله
وافقاً في ديار ام جسرا^(٢)
١٦) ذكر العروضيون المجزوء الخفيف نوعين : الاول هو هذه
التشكيلة الصحيحة ، الا انهم لم يجدوا له من الأمثلة ما يجعله مقبولاً ،
لذلك فانك تجد مثلاً واحداً يتعدد في اكثر الكتب هو :

ليت شعري ماذا ترى ام عمرو في أمرنا
وقد احسن صنعاً من خبن عروضه وضربه . من المؤخرين ، وهو
الشاعر اليماني .

الثاني : ما كان صحيح العروض (مستعملن) مقصور الفرب مخبونه
(مت فعل^٤) او (٢ فعلون) .

ومن امثلة ذلك قول المعري :

يالميس اينة المضل^٥ مني بزاد
ليس واديك فأعلميه لقومي بواد
وزنه : (فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن فعلون) او مت فعل^٦ ، وهو كما
تراه من الصعوبة ، ولم اجد له مشابه في شعرنا الحديث .

لهم النصار قيس في
 قيس : انت اججت في الحشا
 كمتك اليمين اتشر
 لا عرج الشوق فاستعر
 تأكل الجلد والشعر
 ثم تخشين جمرة

وتفطيمه :

انت اججج تفلحشا لا عجشتو قفستعر
 — — — — د — د —
 فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن مفاعلن
 ؟ — الخفيف المقتضب : وهذه التسمية مني ، لأن (المقتضب)
 عند العروضيين بحر قائم بذاته ، وزنه عندهم :
 (مفعولات مستفعلن مستفعلن) في كل شطر وهي تشكيلة
 وهمية ، ولذلك قالوا انه مجزوء وجوباً فيكون :

مفعولات مستفعلن مفعولات مستفعلن
 وأوجبوا في مستفعلن الطي فتكون (مفععلن) ومثلوا لذلك :
 لا ادعوك من ^{بعض} دليل بل ادعوك عن كثب
 وتفطيمه :

لا ادعوك من بعدن
 — — د — د —

مفعولات مفععلن

بل ادعوك عن كثبي
 — — د — د —
 مفعولات مفععلن

والظاهر ان هذا البيت ويت آخر فيه مفعولات مخبونة هو

قولهم:

أقانا مبشرنا بالبيان والنذر

قد اصطنعهما العروضيون اصطناعاً لأنك لا تجد ما يؤيد هذين
البيتين في الشعر العربي ، بل الموجود فيه ما كانت (مفعولات) مطوية
أي (مفعولات) فيكون وزنه : (مفاعلات مفعلن) وهو بهذا الشكل
موسيقي عذب ويجدر حينئذ ان نجعله مجزوءاً للخفيف ، وليس وزنا
مستقلأً ، ذلك لأن مجزوء الخفيف (فاعلاتن مستعلن) فإذا تذكّرنا
بيان العروضيين يجعّلنا (الكف) — حذف السابع الساكن — من جملة
جوازات الخفيف ، وتذكّرنا انهم اوجبوا هنا الطي في مستعلن صار
الوزن المذكور (فاعلات مفعلن) وهو كل ما نجده من شعر مقتضب .

خذ مثلاً لذلك قوله أبي نواس :

**حامل الهوى تعب يستخفه الطرب
ان بكى فحق له ليس ما به لعب**

وتقديره:

حاما لله وي تعبو يستخفف هطط سر بو

— ل — د — ل ل — ل — د — ل ل —

فاء-لات مفعولن فاعـلات مـفعـلـن مـفـعـلـن

او قول غيره :

عاذلیٰ حبکما قد غرقت فی اللحج

هل علىٰ ويهكم ان لهوت من حرج

عادليري حسبكما قد غرقت فللجمي
 — د — د — د — د —
 فاعلات مفعلن فاعلات مفعلن
 أوخذ من قصيدة شوقي (حف كأسها الحب) أي مقطع شئت ،
 تجده على وزن (فاعلات مفعلن) وهذا مثال منها :

الليوث مائلة	والظباء تسرب
الحرير ملبسها	واللجين والذهب
والقصور مسرحها	لا الرمال والعشب
فالقدود بان ربي	بيد انهما تشب
يلعب العناق بها	وهو مشفق حدب
فهي مرأة صعد	وهي مرأة صipp
الرؤوس مائلة	في الصدور تحتجب
والنحور قائمة	قاعد بها الوصب
والنهود هامدة	والخدود تلتهب
والخصوص واهية	بالبنان تتجذب
سالت الاكف بها	فهي أغصن نهب

هذا عن المؤاخرين اما القدماء فقد مر عليك انكار الاخفش والزجاج
 لبحر المقتضب وللمضارع وانه لم ينظم عليهمما العرب ، وبطبيعة الحال
 فانهما يقصدان من المقتضب ما كان على وزن (مفعولات مفعلن) كما
 هو عند العروضيين *

من ذلك كله ارجح ان هذه القصائد القليلة مما يسمى بالمقتضب

ليست هي الا مجزوء الخفيف الذي دخله (الكف) في فاعلاتن والطي
في مستفعلن ^(١) .

خلاصة الخفيف :

- ١ - يستعمل الخفيف قاماً بنوعين ومجزوءاً بنوعين ثانهما المقتضب .
- ٢ - يدخله من التغيرات :
 - آ - الغبن في فاعلاتن ومستفعلن حشوأ وعروضاً وضرباً .
 - ب - التشعيث في ضرب الخفيف الصحيح ، وهو غير لازم .
 - ج - الحذف مع الغبن اللازم في عروض وضرب الخفيف المذهب
 - د - الطي في عروض وضرب المقتضب ، مع وجوب الكف في
حشوه .

(١) العروضيون يكتبون مستفعلن في الخفيف (مستفع لن) على اساس انها اذا كتبت كذلك كانت مؤلفة من سببين خفيفين بينهما وتد مفروق ، وذلك للاشعار بأن الطي لا يدخلها ، والظاهر أن الطي لا يدخل في الخفيف التام لا المجزوء ، فللامجزوءات احكام أخرى ، الا ترى أن الطي لا يدخل مستفعلن في البسيط التام ، ولكن المؤخرین ادخلوه عليها في مجزوءات البسيط ، كما مرّ عليك .

أمثلة على الغنيف

صالح الجعفري :

لا أرى حائلاً ولو قيد شعره
بقلوب تخذنه دار هجرة

ارفعي الصدغ عن محياك حتى
ارفعيه وحاذري ان تعيشي

لعلي محمود طه :

رب ذكرى تعيىد لي طربي
كيف هذا الحياة لس يذب

ذكرني وقصد نسيت ويا
وارفعي وجهك الجميل أرى

عبد الصاحب اوسوي :

جري الدماء في الاقرباء
وقلبي آفاقـه ودمائي
نسب شامـسـخ بلا آباء
أنت مني ٠ ٠ ٠ ولينهمـم سور اهـليـك اذا شـيدـوه في اـحسـائي

يابـنة الناس قد كـفـرت بـقـدـسـية
اغـرـيبـي عنـي صـبـاحـه مـحـيـاـكـ
انتـ منـيـ ، وـكـلـ حـبـ لـحـبـ
أـنـتـ منـيـ ٠ ٠ ٠

لا بـراهـيم طـوقـانـ :

اتـقـمـ العـالـمـونـ عـبـءـ القـضـيةـ
بارـكـ اللهـ فيـ الزـنـودـ القـوـيـةـ
لـسـمـ تـزـلـ فيـ نـفـوسـناـ اـمـنـيـةـ ٠ ٠ ٠
فـاستـرـيـحـواـ ، كـيـ لاـ قـطـيرـ الـبـقـيـةـ

اتـقـمـ المـخلـصـونـ لـلـوـطـنـيـةـ
اتـقـمـ العـالـمـونـ مـنـ غـيرـ قولـ
ما جـحدـناـ اـفـضـالـكـمـ غـيرـ أـنـاـ
٠ ٠ ٠ فيـ يـدـيـنـاـ بـقـيـةـ مـنـ بـلـادـ

لعبد الوهاب البياتي :

للمصافير مروحة
والزهور المفتحة
حجر مسلّم مطروح
نبتت في أجححة

كانت الأرض قبلنا
الأخاني طعامها
يا ضياعي أنا هنـا
كم تمنيت - يا أنا -

١٠ - المسرح

اجزاء المسرح عند العروضيين هي :

مستفعلن مفعولات مستفعلن مستفعلن مفعولات مستفعلن
وليس له شاهد من الشعر المعروف تم فيه كل اجزائه عدا نوادر
شاذة لعلها من صنع العروضيين اما الموجودة منه في الشعر العربي . فهو
ما كان مطوي العروض والضرب ، وغالبا ما تكون (مفعولات) مطوية
أيضا فتنقل الى (فاعلات) ، لذلك فان وزنه الشائع عند اقدماء
والمحديثين هو :

مستفعلن فاعلاتٌ مستفعلن مستفعلن فاعلاتٌ مستفعلن
ويدخل على (مستفعلن) في حشوه ما يدخل عليها في الا بحر الأخرى
من الطي والخبن وللمسرح نوعان تaman هما :
١ - المسرح المطوي : ما دخل الطي عروضه وضربه ومن امثلته
قول ابن أبي ربيعة :

قالت لتربٍ لها تحدثها لنفسدنَّ الطواف في عمر
قومي تصدي له ليعرفنا ثم اغمزيه يا أخت في خفر
وتقطيعه :

قالت اتر بن لهاتٌ حدثنا
— — — — — — — —
مستفعلن فاعلاتٌ مستفعلن

لنفسدنَّ نططوافٌ في عمري
ن — د — — د — د — ن —
مفاعلن فاعلاتٌ منفعلن

٢ - المسرح المقطوع : وهو ما كانت عروضه مطوية (مفتعلن)
 وضر بها مقطوعاً (مستعمل) او مفعولن ومن أمثلته قول المتّبّي :
 شامية طالما لهوت بها تبصر في ناظري حيّاهـا
 فَبَلَّتْ ناظري تغآلني وانما قبلت به فاهـا
 حيث التقى خدهـا وتفاح لبان وثغرى على حميـاهـا
 وتقطيعه :

شاميـتن طالـمالـ هوـتهاـ

— د — د — د — د —

مستـعـلـن فـاعـلـاتـ مـفـتـعـلـن

تبصر في ناظري مـ حـيـاهـا

— د — د — د — — —

مفـتـعـلـن فـاعـلـاتـ مـفـعـولـن

والملاحظ ان ثالث أبيات المتّبّي عروضه صحيحة وهو قادر جداً .

ملاحظة :

يدرك العروضيون للمسرح نوعاً منهو كـ ، فضلنا ذكره مع الرجز
 لـاهـ بالـرـجـزـ أـشـبـهـ .

خلاصة المسرح :

- ١ - اكـثرـ ماـ يـرـدـ مـنـهـ العـروـضـ الـمـطـوـيـ بـضـرـيـنـ : اـحـدـهـماـ مـظـويـ
- وـالـآـخـرـ مـقـطـوـعـ .
- ٢ - يـغلـبـ فيـ مـفـعـولـاتـ انـ تـطـوـيـ فـتـنـقـلـ الـىـ (ـ فـاعـلـاتـ)ـ .
- ٣ - يـدخلـ عـلـىـ مـسـتـفـعـلـنـ فـيـ حـشـوـهـ الـخـبـنـ وـالـطـيـ .

أمثلة المسرح

قال محمد علي المعقوبي :

فلا نكولاً ترى ولا ذمما
فلت ظبى البيض سلت الهمما

قد بايتك القلوب طائعة
حمت باسيافهما البلاد وان

وقال شفيق معاو夫 :

وللهوى عندنا تباريح
يعقب منها العرار والشيخ
وحولها للسحاب توسيع
أطار عنها رمادها الريح

لله عند المغيب موقفنا
ترقب الليل فوق راية
والشمس في أفقها معلقة
أهي وراء السحاب مجمرة

وقال بدر شاكر السياب :

ما ضرني لو يظل في وطنه
منها تعجني الزمان في قدره
يا ليني سائر على أثره
اني له حاسد على سهره
فترجحن النهود من ذكره
ان يطلع المستحب من زهره

ديوان شعري يعود من سفره
وكان في جنة فأخرج منه
بين العذاري يبيت متقللاً
ويسمه الليل في مخادعها
ينام فوق النهود ، وذكره
ويوشك القطن في صحائفه

وقال علي محمود طه :

اذا ارتفى البدر صفحات النهر
وضمنا فيه زورق يجري

على محياك خصلةَ الشعر
جن جنوبي لها وما ادري
تفرك اوحي بها الى شعري
و قال احمد عبد المعطي حجازي :

هذا الطريق الذي اغاديه
فيروزه ، والندى لآلية
ما يزدهي فيما ازدهى فيه
والرمش طير له اغانيه

وداعت نسمة من العطر
حسوتها قبلة من الخمر
أي معانٍ الفتون والسحر

من ايما خضرة بدأت ارى
عيناكِ ام حقلنا يخاليني
عيناكِ ام حقلتنا . أكاد ارى
احسن ” بالخشب هاها هنا

١١ - المديد المعتل^(١)

اصل المديد الموجود في الشعر العربي هو :

(١) يرى العروضيون ان المديد مجزوء وجوباً لأن اصله في الدائرة :

(فاعلاتن فاعلن فاعلتن فاعلن) وال موجود منه – عدا ما اخترناه – الانواع التالية :

١ - ما كانت عروضه (فاعلاتن) وضربها مثلها ومن أمثلته قول

المهلل :

يالبكر انثروا اي كلبيا يالبكر اي اين الغرار

وزنه : (فاعلاتن فاعلن فاعلتن فاعلن فاعلتن)

٢ - ما كانت العروض محدوفة (فاعلن) والضرب مثلها ، ومن

امثلته :

ساكني القصر ومن حاته اصبح القلب بكم ذاهبا

وزنه : فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلتن فاعلن فاعلن

٣ - ما كانت العروض محدوفة (فاعلن) والضرب مقصوراً (فاعلن)

ومن أمثلته :

لا يفرَّن امرءٌ عيشَه كل عيش صائر للزوال

وزنه : فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلان

٤ - ما كانت عروضه محدوفة (فاعلن) وضربها ابتر (اي اجتمع

فيه الحذف والقطع) فاعل ونقات الى (فعن) .

ومثاله : انما الذ لقاء يا قوتة اخرجت من كيس دهقان

وزنه : فاعلاتن فاعلن فاعلن فاعلاتن فاعلن فعن

والملاحظ ان هذه الانواع هجرت من قبل العصر العباسي عدا ابيات

لابي العتاهية ، واستمر هجرانها الى شعرنا المعاصر .

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلاتن
ولكنه بهذه التشكيلة صعب المراس لذلك تعمامه اكثر شعرائنا ،
القدماء والمحدثين ، واختاروا من أنواعه نوعين دخلتهما بعض انعلل
فخففت من ثقل المديد فأصبح على الشكل التالي :
فاعلاتن فاعلن فعِلن فاعلاتن فاعلن فعِلن
وهو بهذا الشكل المخفف نوعان :

١ - المديد المحدود المخبون : وهو ما دخلت علة الحنف عروضه
وضربه فاصبحت (فاعلا) ثم دخلها زحاف الغبن فصارت (فعِلا)
ونقلت الى (فعِلن) ومن أمثلته قول أبي نواس :
ايهَا الْمُتَّسِبُ عَنْ حَفْرَهُ لَسْتَ مِنْ لَيْلَيْ وَلَا سَمَرَهُ
لَا اذُودُ الطَّيْرَ عَنْ شَجَرِي قَدْ بَلَوْتُ الْمَرَّ مِنْ ثَمَرَهُ

وتقطيعه :

لا اذُود ط طير عن شجرن
— د — — د — د د —
فاعلاتن فاعلن فعِلن
قد بلوتل مررمن ثمره
— د — — د — د د —
فاعلاتن فاعلن فعِلن^(١)

(١) هذا النوع من المديد يكثر في الشعر الحديث وهو كثير الشبه بالخفيف الثاني فان وزنه غالباً (فاعلاتن مفاعلان فعإن) وهو لا يزيد عن المديد الا بحرف متحرك ، لذلك فقد يقع الخلط بينهما ، كما وقع شاعر من اكبر شعراء العرب اليوم في مثل ذلك . انظر من قصيدة له من هذا

٢ - المَحْذُوفُ المَقْطُوْعُ : وهو ما كانت عروضه ممحونة بمخبوة (فعلن) وضربه ممحوفا مقطوعا - أي دخلته بعد الحذف علة القطع وهي حذف ساكن الود واسكان ما قبله - فتصبح (فاعل °) وتتنقل الى فعلن ، ومن امثاله قوله عدي بن زيد :

يا سليمي او قدي النارا	ان من تهويين قد حارا
رب نارء بت ارمهمـا	تقضم الهنادي والغارا
وبها ظبي يؤججهـا	عاقد في الخصر زنارا

وتفطيقه :

المديد مطاعها (مرحباً يا ايها الارق) الدور التالي مع تقطيعه لتجد انه خلط في حشوه بين فاعلان وفاعلاعن ومستفعلن :

فعـان	فاعـلن	فاعـلاتـن	مرحـباً يا صـفـوة السـمـر
فعـلن	فاعـلن	فاعـلاتـن	يا مـطـيلاً برـهـة العـمـر
فعـان	مفـاعـلن	فاعـلاتـن	يا نـديـمي ورـقـة السـحـر
فعـان	مفـاعـلن	فعـلاتـن	وـتـهـادي النـجـوم فـي الـاثـر
فعـلن	مسـتـفـعلـن	فعـلاتـن	وـخـفـوت الـاـضـوـاء كـالـخـدر
فعـلن	مفـاعـلن	فاعـلاتـن	دبـاً فـي جـسـم مـارـد أـشـر
فعـلن	مفـاعـلن	فاعـلاتـن	لوـحة فـوق طـاقـة البـشـر
فعـلن	مسـتـفـعلـن	فعـلاتـن	لتـداءـي الـأـفـكـار وـالـصـور

رب فارن بنت أر مقها
— د — د — د د —
فاعلاتن فاعلن فعلن فعلن

ملاحظة :

يدخل في حشو المديد زحاف الخبن كما يدخل في عروضه وضربه .

أمثلة على المديد المعتل

لحافظ ابراهيم :

حائل لو شئت لم يكن
بين مشتاق ومحبت
اصلعي من شدة الوهن
خلت نار الفرس في بدني

حال بين الجفن والوشن
انا والأيام تقذف بي
لي فؤاد فيك تنكره
وزفير لو علمت به

ولمحمد مهدي الجواهري :

فجفة . . لون من الأدب
وبه جزل من الخطب
الآذات صنع مرتب
للمانيا شرّ مرقب
كتمسي الموت في الركب

ان عرسي وهي جامحة
جاءت (القانون) توقده
فوق بعضٍ بعضها طبقاً
خفن فاستسلم من فزع
ومشى برد الرماد بهما

ولا يليها أبي ماضي :

لا أبالي لاح او غرباً
لا أبالي سال او نضباً
ثم صف لي الكأس والحبباً
انها العقیان منسکاً

كل نجم لا اهتداء به
كل نهر لا ارتواء به
اسقني الصباء ان حضرت
ليس يرويني مقالك لي

ولعلية بنت المهدى :

لم أجده عهداً لخلوق
احدثوا نقض المواثيق
اشتكى عشقـاً لعشوق

طال تكذيبـي وتصديقي
ان ناسـا في الهوى غدرـوا
لا تزاني بعدـهم أبداً

١٢ - المحتـ

اصل المبحث عند الغروضيين هو : (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن)
 في كل شطر ولكنه مجزوء وجوباً ، وهو ، كما ترى ، افتراض أوجبه
 التزامهم بالدائرة ، والا فإن الموجود منه في الشعر العربي – على قلبه –

مستعملن فاعـلاتن

ويدخله زحاف الخبن في جميع اجزائه ، كما يدخل (التشعيث)

فی ضریبہ

وهو نوع واحد، هي أمثلته قوله ابن المعتز بعد انتقال الخليفة من

سامراء:

قد اقرت (سرّ من را) فما لشيء دوام

فالنضر يحمل منها كأنه الآجام

ماتات كما مات فلـ" تسلـ" منه العظام

و نقطه:

مات كما مات فيلن هلمظامو تسللمن

مستفعلن فاعلاتن وفاعلان فاعلاتن

والملاحظ ان ضرب البيت الثاني (آجامو) قد دخله التشعيث

فَاصْبِحْ (فَالْأَلَّاتِنْ)

خلاصة المحتوى

- ١ - المحت نوع واحد هو (مستعملن فاعلاتن) في كل شطر
- ٢ - يدخله زحاف الخبر - حذف الثاني الساكن - في جميع
أجزاءه ، ولا يدخله الطي في مستعملن .

٣ - تدخله علة التشيع في الضرب وهي علة غير لازمة .

أمثلة على المبحث

قال علي الشرقي :

قد استظيمت قلوبٌ	من أجل أسعاد قلب
يحف غصن رطيب	وكي يكون وقود
وتستجد ذفوب	تنوب من جرم ذنب
من أن تسوّب توب	تبنا وعدنا فهلا

وقال عزيز اباذهة :

مذكّه بكِ صبٌ	بين الجوانح قلب
فان دجا الليل يصبو	يعطوا اليك ويهدفو
والورد ملآن عنزب	محلاً عنكِ صادٍ
هوىٌ، وحين أهـب	هواك لي حين اغفو

ولاحمد الصافي النجفي :

رميَ الطعام ل الكلب	نرمي السلام بعض
وذا مخافـة سب	هذا مخافـة عضـ

وقال ابو ماضي :

شباتهما والغرورُ	من كل شمطاء ولئـ
— مقطب مزروع —	كأنما الفم منها
من الحالى مصروف	كيس على غير شيءٍ

ولمحمد علي اليعقوبي :

قد تم فيه الجلاء
اضيافك الثقلاء
ما في الوداع احتفاء
يمثل " منه الشواء
ينيك يا مصر عيد
يوم تحمل فيه
مودعين ولكن
ورب ثاوى بارض



تهارين على الابحر السابقة

قطع الآيات التالية واعرف بحراها ونوعها ونوع الزحاف والعلة فيها :

- ١ - تا لله كم شاعر أخو حرق^{يغض} بالسمع وهو يتسم
أدرك كيف الآمال تخترق
ما قالت الكأس وهي تنحط
عزت على العطاب والفالس
تنبيء عن حرائق الأمان
سحابة تمطر في نفسي
النور عندها فيلقه^{هـ}
- ٢ - أعوامه السبعون زيتونة
الشعرات البيض في رأسه
والمطر العالق في جفنه
٣ - عيناك كالحفرة زم^{هـ}
وعن قريب سوف تعيسا بالغيوم المطبقه
٤ - ذكرياتي ، لا يخجلتك أن كنت عذابا حينا لقلبي الصادي
سوف احنوا عليك ، اصنع من أسرابك الجامحات مائي وزادي
وطيوراً أفر^{هـ} فوق جناحهما ، بعيداً عن غربتي في بلادي
- ٥ - تأنق الله دهرأ^{يعيلد في} ويفلي
حتى جلاني شمرا^{يا حسرة الشعر بعدي}
خياله^{هـ} السمح ندى^{ثغرى ونمم عقدى}
- ٦ - قد رفعنا الدماء^{هـ} صارية^{اذ مددنا عروقنا سفنا}
ثم عدنا قظما^{هـ} حناجرنا^{أن تدق السماء أو تهنا}

(٢) عبد الوهاب البياتي

(١) شفيق معاوف

(٤) محمد الهجري

(٣) ضياء الدين الخاقاني

(٦) عبد الأمير معلة

(٥) بدوي الجبل

- ٧ - حتى اذا نضج الشواء وقيل : حسبك يا لمب
 جاءوا - ولست بعارفٍ : من هم ؟ - يزكون التعب
 ٨ - اموت قرير العين فيك منعما
 يحدرنني تفوح من المرج عاطراً
 مسارح عيني الربي والمخاض
 ويلفحني هذا البنفسج ، ولتكن
 وآخر ما اصعي اليه من الصدى
 ام خفت ان اغتنى ؟
- ٩ - هل خفت ان اغتنى ؟
 ياصاحب النول مجر
 من كاز في أسفل
 واظلهم ، فلن اتحر
 الهرة لا ينحدر

(٨) محمد الهمشري

(٧) شاكر حيدر

(٩) الياس فرحات

١٣ – المضارع

المضارع عند العروضيين مجزء وجوباً لأن أصله في الدائرة (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن) وال موجود منه هو : (مفاعيلن فاعلاتن) في كل شطر . و مع ذلك فقد أوجبوا الزحاف في حشوه ، فاما ان تكون مفاعيلن مقبوسة (مفاعلن) واما مكفوفة (مفاعيلٌ) .

والمضارع قليل جداً في الشعر العربي وقد سبق ان ذكرنا ان الزجاج والاخفشن انكراه مع المقتضب ، واحسب ان ابن عبدربه في العقد لم يجد شاهداً يرضيه فنظم القطعة التالية :

ارى للصبا وداعا	وما يذكر اجتماعا	ارى لرصب	باوداعا
لأن لم يكن جديرا	بحفظ الذي أضاعا	د -- د	د -- د
ولم يصبنا سرورا	ولم يلهنا سماعا	مفاعيل	فاعلاتن
فجدد وصال صب	متى تعصه اطاعا	---	---
وان تدن منه شبرا	يقربك منه باعا	---	---
وتقطيعه :			

ارى لرصب	باوداعا	ارى للصبا	وما يذكر اجتماعا
د -- د	د -- د	د -- د	ل -- د
مفاعيل	فاعلاتن	فاعلاتن	مفاعيل

ملاحظة :

لم أجده فيما بين يدي من الشعر الحديث ، امثلةً للمضارع ، سوى قصيدة لعبد الامير الحصيري من ديوان (سبات النار) بعنوان :

(ترثيلة الى الرقاد) منها :

الى ايما هديل
ولا صوت لم تضيه
وعن ايما لسان
ألم تبرحي شرودا
وقد ماتت الاغاني
اؤكوابنـا ثمالـي
تصـلـين يا نخيـلي
قمـقـات العـويـلـ
قد اـفـضـى كـلـ قـيـلـ
مع (الاـوـجـ) وـ (الثـقـيلـ)
عـلـى ضـفـة الصـلـيلـ
وـنـشـتـاقـ للـسـوحـولـ

وهي قصيدة طويلة تقرب من ثمانين بيتا :

* * *

١٤ – المدارك او الغيب

وهو البحر السادس عشر في تقسيم العروضيين ، وسمى متداركاً لأنه لم يرد عند الخليل وإنما تداركه عليه تلميذه الأخفش الأوسط . وزنه في الدائرة :

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
وقد وجدت له أبيات قليلة جداً على هذا الوزن ، ولعلها من صنع العروضيين ولا فالموجود من قصائده قد دخله التغيير بالخبرن والاضمار .
ومن أمثلة المدارك عندهم :

جاءنا عامر سالمـا صالحا بعـد ما كان ما كان من عامر

: وتقطيعه :

جاءنا عامر ن سالمـن صالـحن
— — — — — —
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
بعد ما كانما كانـن عامـري
— — — — — —
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن
وذكرـوا له أـيضا مـجزـءـات : أحـدـها مـرفـقـلـ وـالـثـانـي مـذـيلـ وـالـثـالـثـ صحيح (١) وكـلـهـ لاـ مـشـيلـ لـهـ فيـ شـعـرـناـ الـمـعـرـوفـ ولـذـكـرـهـ فقدـ حـكـمـ اـكـثـرـهـ

: (١) مثال المثلث :

دار سعدي بشـحـرـ عـمـانـ قدـ كـسـاهـاـ البـلـىـ المـلـوانـ
وزـنـهـ : فـاعـلنـ فـاعـلنـ فـعـلـاتـنـ فـاعـلنـ فـاعـلنـ فـعـلـاتـنـ
ومـثالـ المـذـيلـ :

بشدود سلامه هذا النوع من المتدارك ، وان المطرد هو استعماله محبونا
أي (فعان) في جميع الاجزاء .

وال موجود من هذا المتدارك المحبون نوعان :

١ - نوع عروضه محبونه نضر به ومن أشهر امثاله قصيدة الحصري

القيرواني :

اقيام الساعة موعده	يالليل انصب متى غده
اسف" والبين يبعده	رقـ دـ السمار فارـ قـ هـ
سكران اللحظه معربده	صاحـ والخمر جنى فسهـ
في النوم فعز تصيـ دـ	نصبت عينـ اي له شـ رـ دـ
وعلى خديـ هـ تورـ دـ دـ	يامـ سـ فـ سـ كـتـ عـ يـ نـ هـ دـ مـ يـ
فعـ لـامـ جـ فـ وـ نـ تـ جـ حـ دـ	خـ دـ الـ كـ قـ دـ اـ عـ تـ رـ فـ اـ بـ دـ يـ

وتفطيعه :

يامـ سـ فـ سـ كـتـ عـ يـ نـ هـ دـ مـ يـ	ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ
فعـ لـامـ جـ فـ وـ نـ تـ جـ حـ دـ	ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ

وعلى خاديـ هـ تورـ رـ دـ هـ
ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ
فعـ لـامـ جـ فـ وـ نـ تـ جـ حـ دـ

هذه دارـ هـمـ اـ قـ فـ رـ
ـ اـ مـ زـ بـورـ مـ حـ تـ هـ الدـ هـ وـ
ـ وزـ نـ هـ :ـ فـ اـ عـ لـ نـ فـ اـ عـ لـ نـ فـ اـ عـ لـ نـ
ـ ومـ ثـ الـ صـ حـ يـ :

قفـ عـ لـ اـ دـ اـ رـ هـ مـ وـ اـ بـ كـ يـ

ـ بـ يـ نـ اـ طـ لـ الـ هـ اـ وـ الدـ مـ

ـ وزـ نـ هـ :ـ فـ اـ عـ لـ نـ فـ اـ عـ لـ نـ فـ اـ عـ لـ نـ

٢ - وفوع عروضه محبونه وضرها محبونه خسر أي دخلها زحاف الاضماء بعد الخبر فصارت (فعلن) ومن امثاله قول السيد رضا الهندى في (الكوثرية) :

أمثلج شرك ام جوهراً ورحيق رضابك ام سكري
قد قال لشرك صانعه : انا اعطيتك الكوثر

وتقطيعه :

قد قا لشن ركسا نعهو
— لـ — لـ — لـ —
فعـان فعلـن فعلـن فعلـن
انا اعطي ناك كـور
— — — — —
فعلـن فعلـن فعلـن فعلـن
واللاحظ ان تشعيته اذا خبـت قد يدخلها الاضماء أيضاً . وبعضهم يسمـي ذلك (تشعيـثاً) وبعضـهم يسمـي (قـطـعاً) .

رأـي في تفعـيلـة المـتـارـك :

المـتـارـك بالشكل الذي ذكره انـعروـضـيون اوـزن مضـطـربـ ، لا يمكن ان تـنظـمه قـاعـدةـ ، ويـغلـب على ظـنـ بعضـهم انـ الخـليل لمـ يـجـهـلـ ، وـانـ اـهـمـهـ ، فـاـذـا صـحـ ذـلـكـ فهوـ لـمـوضـعـ الاـضـطـرـابـ فـيـهـ . وـمـنـ مـظـاهـرـ اـضـطـرـابـهـ :
١ - اـفـكـ اـذـا قـلـتـ اـنـ اـصـلـهـ (فـاعـلنـ) ثـمـانـيـ مـرـاتـ ، لمـ تـجـدـ منـ الشـعـرـ العـرـبـيـ نـمـاذـجـ فيـ الشـعـرـ الـحرـ ماـ يـؤـيدـ ذـلـكـ ، فـاـذـا جـوزـتـ فيـ التـغـيـرـاتـ الطـارـئـةـ فـمـاـذـا تـسـمـيـ تـغـيـرـ فـاعـلنـ الىـ (فـعلـنـ)

باسكان العين هل هو قطع ألم تشعيث وكلاهما علة وهي لا تدخل الحشو
عادة .

٢ - حتى لو التزمنا بان هذا التغير (تشعيث) أي علة جارية
مجرى الزحاف ، ولكنها أحيانا تكون لازمة فيه كما في ضرب الكونية
او كل الضروب التي يسبق روتها حرف ساكن .

٣ - ان عروضه غير ثابتة فهي مررة مخبونة (فعلن) وأخرى
مقطوعة (فعلن) في القصيدة الواحدة ، ولو تجاوزنا ذلك واعتبرنا
عروضه تعرضاً المتقارب ، فانتا لا نجد في هذه القصائد (المتداركية)
جزءاً واحداً في الحشو او في العروض والضرب يشير الى هذا الاصل
المفترض . وهذه ظاهرة لا نجدها في بقية الابحر .

من أجل ذلك فاني أرى لسلامة اضطراب هذا البحر ، ان سلك
به هذا السبيل :

وهو ان تقسمه الى بحرين نسمى احدهما (المتدارك) وهو ما جاء
على (فاعلن) - وهو كما رأيت وزن مهجور - . والآخر (الغب)
وهو ما جاء على (فعلن) وهو الشائع اليوم .

وبذلك تسلل من كل هذا الاضطراب فادا صارت (فعلن) هي
تفعيلة الغب الاصلية فان زحافاً واحداً يدخلها هو (الاضمار) فلا
تشعيث ولا قطع ولا علة جارية مجرى الزحاف . ولهذا الرأي ما يؤيده ،
قدیماً وحديثاً .

فمن القديم اعتبارهم سلامة تفعيلات المتدارك شذوذآ كما مرّ .
ومن الحديث انهم لا ينظمون - في غير الشعر الحر - الاً من
الغب .

وهذا الأمر لا يكلفنا غير زيادة تصعيله على التعميلات الشمان التي تكون منها الابحر ، اما موضوع استخراجه من الدائرة فهو أمر ليس بذري بالل ، بعد ان كانت الدوائر قضية مفترضة .

أمثلة على المتدارك والخبب

٤٠٠

فمن المتدارك قول عبد الوهاب البياتي :

يا ملاكي الصغير
هل عرفت الألم °
والبكاء المريض
والهوى والندم
وخيث السأم (١)
ومن الخubb قول شوقي :

مضناك جفاه مرقدده
وبكاه ورحّم عوده
يستهوي الورق تأوهه
ويذيب الصخر تنهده
وينادي النجم ويتعبه
ويقيم الليل ويقعدده
كم مدة لطينتك، إن شرك
فحساك بغمض مسعفه
ولعل خيالك مسعده

وقال محمد علي الحوماني :

لک هذا الروض زنابشه °
وخراماھ وشقاقةھ
والغضن الرطب يعانقه
غرد للقن على فمه وتران وفي يده قلم

(١) الاشطر الاولى منها مذالة (فأعلن) .

وقال محمود حسن اسماعيل من قصيدة (الخريف) :

بالأمس تخايلَ فتاناً
مخضر النسوة هيماناً
نلقى الأحزان بايكته
ونبُث "اليه بلاياناً
ولنلوذ به من دنياناً
فيذيب الحزن بفرحته ونهيم هناك بربوته
طيرٌ ونفرُّ دعائِ داناً

三

الزحافات والعلل

سبق ان عرفنا الزحاف والعللة ، في أول هذا البحث ، وقلنخص لنا من تعريف كل منها اذ :

الزحاف :

- ١ - لا يكون الا في ثانٍ السبب .
- ٢ - انه نقص دائم ، اما بخلفه حركة ، او حذف حرف ساكن او متحرك .
- ٣ - انه يدخل كل تفعيلات البيت حشوأ وعروضاً وضرباً .
- ٤ - انه غير لازم .

اما العلة :

- ١ - فتدخل الاسباب والاوتاد .
- ٢ - وتكون بتفعيله في التفعيله كما تكون بزيادة عليها .
- ٣ - انها تختص بالاعاريف والاضرب .
- ٤ - انها لازمة ؛ بمعنى انها لو دخلت في موضع من البيت لزالت في نفس الموضع من الآيات الأخرى هذه هي خصائص كل منها عند العروضيين — وقد يكون في هذه القواعد بعض الشذوذ ، فهناك من الزحاف ما هو لازم ، ومن العلل ما ليس بلازم ، وسيجيئ عندهم بالزحاف الجاري مجرى العلة ، والعلة الجارية مجرى الزحاف .
ولتكنا بعد استعراض هذه الابحر ، وما يدخلها من زحاف او علة ظهر لنا ، ان العروضيين ذكروا أنواعاً كثيرة من هذه الزحافات والعلل،

واكثرها وهي لا واقع له ، وليست له أية نفائدة تذكر ، بالإضافة الى انه أثقل من العروض على كثير من طلابه . والسبب في ذلك امران : «أولاً» — ان العروضين — كما قلنا — التزموا بنظام الدوائر التي فرضت عليهم شكلاً معيناً للبحر يتعارض مع ما هو متعارف في الشعر العربي ، وقد اضطرهم الجمع بين الشكلين المتعارضين الى استحداث أنواع من العلل لا وجود لها في الشعر العربي ، كما حدث ذلك في بحر السريع حين افترضوا ان أصله (مستفعلن مستفعلن مفعولات) بينما نرى في الموجود منه (فاعلن) في مكان (مفعولات) ، وللجمع بين هاتين التفعيلتين أخذتا مصطلحات : (الكسف ، والوقف ، والصلم) وهكذا في غيره من البحار .

ثانياً — انهم وجدوا ابياتاً — وبخاصة في الشعر الجاهلي — رويت بشكل يختلف تماماً عن الوزن المقبول للبحر ، وتحس الأذن المرهفة بنشاز فيها ، لكن العروضيين اعتبروا هذا النشاز من جوازات ذلك البحر ، فأحدثوا له نوعاً من الزحاف او العلة ، قد يقتضي حنف حرف متحرك ، او قد يجمع زحافين غير مستساغين في تفعيله واحدة ، او قد يزيد حرفاً او حرفين او أكثر على وزن البيت ، وسموا الكل ذلك اسماء ومصطلحات . مع ان الأمر لا يتطلب أكثر من الحكم بشذوذ هذا البيت ، او الشك بصحة روايته على هذا الشكل ، خصوصاً وانهم يروون لبعض هذه ال أبيات الشاذة روايات مقبولة .

يضاف الى ذلك ان التغييرات الطارئة على الوزن — سواء كانت زحافاً أم علة — بقيت شائعة في شعرنا العربي دون ان تحس الأذن بنشازها ، ولكنك لن تجده من الشعراء العرب ، قديماً وحديثاً ، من

أجاز لنفسه ان يتبع هذه التغييرات الناشرة .
وخذ مثلاً لذلك قول المرقس العبي :

هل يرجع لي لستي ان خضبها الى عهدها قبل المشيب خضبها
ألا تحسـ ان البيت بحاجة الى (واو) او (فاء) قبل هل ؟ !
ولكن العروضيين اعتبروا رواية البيت صحيحة ، فأحدثوا تغييراً في
(فعولن) الاولى بحذف الحرف الاول منها وسموا ذلك بـ (الخرم)
واتبteroه (علة) جارية مجرى الرحاف . وامثال ذلك من العلل كثير .
كذلك ورد البيت التالي :

وكأنـ أبانا في افانين ودقـهـ كبير اناسـ في بجاد مزملـ
وانت تحسـ بأنـ الواو هنا زائدة ، ولكنـهم صحفوا الرواية
وسموـا هذا التغييرـ (بالخرمـ) وهكذا .

من أجل ذلك فقد حذفنا من الزحافات والعلل ، كلـ ما وجدناهـ
غير شائع في شعرنا العربي ، القديم منهـ والحديث ، لعدم الحاجةـ اليـهـ ،
ولئلا تنقلـ هذا الفنـ بمصطلحـاتـ ليسـ لهاـ أكثرـ منـ شاهـدـ أوـ شاهـدينـ .
لذلكـ فـلمـ يـقـ لـديـناـ منـ هـذـهـ التـغـيـرـاتـ ، الجـائزـةـ اوـ الـلاـزـمةـ ، غـيرـ
الـزـحـافـاتـ وـالـعلـلـ التـالـيـةـ :

أنواع التغييرات الشائعة

الزحاف قسمان :

آ - زحاف باسكن المتحرك وهو نوعان :

١ - الاضمار : وهو اسكن الثاني المتحرك ويدخل على (متفاعلن)

فتنقل الى (مستفعلن) *

٢ - العصب : وهو اسكن الخامس المتحرك ، ويكون في (مفاعلتن)

فتنقل الى (مفاعيلن) *

ب - زحاف بحذف الساكن وهو اربعة :

١ - الخبن : حذف الثاني الساكن ويكون ذلك في تفعيلات منها :

مفاعلن فتنقل الى مستفعلن

فعيلن فتنقل الى وفاعلن

فاعلاتن فتنقل الى فاعلتن

فعولاتن فتنقل الى مفعولاتن

٢ - الطي : حذف الرابع الساكن ويكون ذلك في :

مفتعلن فتنقل الى مستفعلن

فاعلاتن فتنقل الى ومفعولاتن

٣ - القبض : حذف الخامس الساكن ويكون ذلك في :

فعولن فتصير فعول

مفاعيلن فتصير ومفاعيلن

٤ - الكف : حذف السابع الساكن ويكون في :

مفاعيلن فتصير مفاعيل

فاعلات^(١) فتصير فاعلاتن والصلة قسمان :

آ - علة بالزيادة وهي نوعان :

١ - التذليل : زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة^(٢) وتدخل

على :

فاعلان	فتصير	فاعلن
متفاعلان	فتصير	ومتفاعلن
(٣) مستفعلان	فتصير	مستفعلن
فاعلاتن	فتصير	فاعلاتن

٢ - الترفيل : زيادة سبب خفيف على آخر التفعيلة وتدخل على :

(١) وقد أستغنى من الزحافات عن (القص) حذف الثاني المتحرك من متفاعلعن . و (العقل) حذف الخامس المتحرك من مفاعلتن ، لعدم ورود ذلك الا في الشواذ التي لا يقاس عليها .
كذلك أستغنى عن ذكر الزحافت المزدوجة كـ (الخبـل) و (الخـزل)
و (الشـكل) و (النـقص) وذلك :

١ - لشـل اجـتمـع زـحـافـين فـي تـفعـيلـة بـحـيـث لـو اـجـتمـعـا تـحسـ الـاذـن
بنـشـازـه الاـ في القـلـيلـ منـها كالـنـقصـ .

٢ - انـها او وـجـدت مـسـتـسـاغـة فـلـيـسـتـ هي اـكـثـرـ من اـجـتمـعـ
زـحـافـين ذـكـرـناـهـما بـسـيـاهـما ، فـلـمـاـذا المصـطـلـحـ الثـالـثـ ؟

(٢) لم تـقلـ : زـيـادـةـ حـرـفـ سـاـكـنـ عـلـىـ ماـ آـخـرـهـ وـتـدـ مـجـمـوعـ لـنـوـحدـ
بـيـنـهـ وـبـيـنـ التـسـبـيـعـ .

(٣) مستفعلن في ضرب الرجز لا يدخلها التذليل الا اذا دخلها القطع
ايضا فتصبح مفعولان .

متفاعلن فتصير متفاعلتن

ب - حالة بالنقص وهي أربعة أنواع :

١ - القصر : حذف ساكن السبب الخفيف واسكان متحركه وتدخل على :

فمولن فتصير فمول ° .

وفاعلاتن فتصير فاعلان ° .

٢ - القطع : حذف ساكن الوتد المجموع واسكان ما قبله ويكون في :

فاعلن فتصير فعلن او (١) (فاعل °)

متفاعلن فتصير (فعلاتن) او متفاعل ° .

٣ - الحذف : اسقاط سبب خفيف من آخر التفعيلة ويدخل على :

فمولن فتصير فعو او (فعل °)

ومفاعيلن فتصير فمولن او (مفاعي)

وفاعلاتن فتصير فاعلن ° .

٤ - العذذ : حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة ويكون في :

متفاعلن فتصير متفا او (فعنان) (٢) .

(١) كان يحسن دمج القصر والقطع بمصطلح واحد هو « حذف الساكن الاخير من التفعيلة واسكان ما قبله » .

(٢) استغنىنا من العلل عن :

١ - التسبيغ : « زيادة حرف ساكن على ما اخره سبب خفيف »

لعدم الفرق بينه وبين التذليل .

٢ - القططف : اجتماع العصب مع الحذف في (مفاعلتن) لتصير

(فمولن) لعدم الحاجة اليها بعد ان اعتبرنا ان اصل الوافر (مفاعلتن مفاعلتن فمولن) .

شذوذ في أحكام الزحاف والعلة

١ - الزحاف اللازم :

قلنا ان الزحاف لا يلزم ولكن قد توجد في بعض الابحر زحافات
لازمة فاقتضى التبيه عليها منها :

١ - القبض : في عروض الطويل وفي بعض أضبه فتصبح مفاعيلن
(مفاعلن) .

٢ - البتر : اجتماع القطع مع الحذف في (فاعلاتن) و (فعولن)
وذلك لوجود هذين المصطلحين فوجود مصطلح ثالث لاجتماعهما اثنال
لا معنى له .

٣ - الاصلح : حذف الوتد المفروق من مفعولات .

٤ - الوقف : اسكان السابع المتحرك منها

٥ - الكسف : حذف (السابع المتحرك منها لأننا لم نعتبر (مفعولات)
أصلية في بحر السريع .

٦ - الخرم ، وهو اسقاط أول الوتد المجموع في صدر البيت من
(فعولن) و (مفاعلن) و (مفاعيلن) وذلك لضعف روایات مثل هذه
الايات ، ولعدم وجود مشابه لها في شعرنا العربي وبذلك نستغنى عن
جميع المصطلحات الفرعية للخرم مما يسمى بـ (الثلم ، والثرم ، والغضب ،
والقسم ، والجم ، والشتير) ويستثنى من ذلك ما نبهنا عليه في المتقارب
من وجود الخرم في أول عجزه كملة جارية مجرى الزحاف .

٧ - الخزم : وهو زيادة حرف او اكثر الى اربعة او ثمانية حروف
في اول البيت ، لنفس السبب السابق .

٢ - الخبرن : في

آ - البسيط التام فتصبح فيه فاعلن (فعلن) ٠

ب - مخلع البسيط اذا صاحبه القطع فتصبح مستفعلن (مفاعل)

وتنقل الى (فعلن) ٠

ج - في بعض انواع المديد بمحاجة الحذف فتصير (فاعلاتن)

الى (فعلن) ٠

د - في بعض انواع الخفيف مع الحذف أيضا ٠

٣ - العصب : في الوافر المجزوء او المهزجي ٠

٤ - الطي في :

آ - بعض انواع المسرح فتكون (مستفعلن) مفتعلن ٠

ب - في الخفيف المقتضب كما سميته ٠

٤ - العلة غير الازمة :

وهناك علل جارية مجرى الزحاف في عدم اللزوم هي :

١ - التشعيث : في بعض أضرب الخفيف والمجتث - وهو حذف

اول او ثاني الوتد المجموع - فتنقل فاعلاتن الى مفعولن ٠

٢ - الحذف : في عروض المتقارب فقد تكون مرة (فعلن)

واخرى (فعو) ٠

القسم الـ١٧

الأيقاع في النَّفْعِيَّةِ

١ - عروض الشعر العر

٢ - عروض البند

عَرْوَضُ الشِّعْرِ الْحُرّ

بداية حركة الشعر الحر :

كتب المرحوم بدر شاكر السيّاب ، عن الشعر الحر ، في مقدمة ديوانه (أساطير) :

« وأول تجربة لي من هذا القبيل كانت في قصيدة (هل كان حباً) من ديوان ازهار ذابلة وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولاً عند كثير من شعراءنا الشباب ، اذكر منهم الشاعرة المبدعة نازك الملائكة » ٠ وكتبت السيدة نازك الملائكة في (قضايا الشعر المعاصر) : أن (بداية حركة الشعر الحر سنة ١٩٤٧ في العراق ، ومن العراق ، بل من بغداد) ٠٠ و (كانت اول قصيدة حرّة الوزن تنشر قصيّدتني المعروفة (الكولييرا) ٠٠ وقد نشرت في بيروت ، ووصلت نسخها ببغداد في أول كانون الاول ١٩٤٧ وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السيّاب (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة حرّة الوزن له من الرمل) ١) ٠ وقالت عن سبب اكتشافها للشعر الحر : (وكنت كتبت تلك القصيدة ، اصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء (الكولييرا) الذي داهمنها ، وقد حاولت فيها التعبير عن وقع ارجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر ٠ وقد ساقتنى ضرورة التعبير الى اكتشافه الشعر الحر) ٢) ٠

(١) (٢) قضايا الشعر المعاصر نازك الملائكة الطبعة الاولى ص ٢١ ، ٢٢

فأنت تجد أن بدرًا يدعى الاسمية على نازك — وان لم يدع
اكتشاف الشعر الحر — وان نازك تدعى الاسمية والاكتشاف معاً
ثم كان من الشباب من اتصر لاسبقية بدر ، ومنهم من اتصر لنازك ،
والكل بعيد عن الواقع التاريخي والادبي لهذه الحركة — وذلك
للملاحظات التالية :

١ - قصيدة الكوليرا ليست شعراً حراً :

ان قصيدة الكوليرا ليست شعرًا حراً ، بالمعنى الذي نعرفه اليوم
عن الشعر الحر من عدم التقيد (بنظام) لعدد التفعيلات والقوافي ،
وانما هي موشحة ذات أدوار أربعة ، يتتألف كل (دور) من ثلاثة عشر
شطرًا مختلفة التفاعيل ضمن نظام ينطبق على كل دور منها :
فالشطر الأول من كل دور تفعيلتان •

ثم من الثاني إلى الحادي عشر — عدا الثالث والتاسع — أربع
تفعيلات في كل دور •

أما الثالث والتاسع والثالث عشر ، من كل دور ، فهي ست
تفعيلات •

والثاني عشر (كلمة) واحدة تتكرر ثلاثة ، مكونة ثلاثة تفعيلات
في كل الأدوار الأربع • هذا من جهة التفعيلات أما النوافي فهي الأخرى
ذات نظام مطرد :

فينفرد الشطر الأول بقافية
ويتحد الثاني ، والثالث ، والسادس ، والتاسع بقافية
والرابع والخامس بقافية
والسابع والثامن بقافية

والاتساع وما بعده بقافية

وهل مثل هذا التنظيم يختلف في شيء عن (نظام) موشحات أبي يكر بن الأبيض^(١)؛ وأبى بكر بن زهير وغيرهما من الاندلسيين ذات التفاعيل والقوافي المختلفة ، فهو شحة ابن الأبيض ذات أدوار يتضمن كل دور اثنى عشر شطراً مختلفة التفاعيل والقوافي ، لكن اذا كان الشطر الاول من تفعيلتين ، والخامس تفعيلة واحدة ، كان كل شطر اول ، وخامس كذلك في جميع الأدوار .

ولتكون على بينة من الأمر ، خذ هذين الدورين من قصيدة (الكوليرا) مع الاشارة الى عدد التفعيلات فيما لتعرف ان شاعرها قد ادت الموشحات الاندلسية في نظامها ، ولم تكتشف الشعر الحر في انطلاقه من قيود العدد والقافية ، وزن القصيدة هو الخبر (فعلن فعلن) وقد ادخلت الشاعرة في حشوه (فاعل) أحياناً :

سكن الليل^(٢)

اصغ الى وقع صدى الآذات^(٤)

في عمق الظلمة تحت الصمت على الاموات^(٦)

صرخات تعانو تضطرب^(٤)

حزن يتدفق ياتهب^(٤)

يتعرش فيه صدى الآهات^(٤)

في كل فؤادٍ غليان^(٤)

في الكوخ الساكن احزان^(٤)

(١) تجد نماذج هذه الموشحات في الفصل الخمسين من مقدمة ابن

خلدون وفي الاعداد ١٨ و ١٩ و ٢٠ من سلسلة (منهاج الادب العربي) .

في كل مكانٍ روحٌ تصرخ في الظلماتٍ ° (٦)
 في كل مكانٍ ييكي صوتٌ ° (٤)
 هذا ماقد مزقه الموت ° (٤)
 الموتُ الموتُ الموتُ ° (٣)
 ياحزن النيل انصارخ مما فعل الموت ° (٦)

هذا هو الدور الأول من القصيدة ، أما الثاني فأرجو ان تلاحظ
 فيه الالتزام بهذا العدد المعين من التفعيلات ، بنفس الموضع من الدور
 الأول :

طلعن الفجر (٢)
 اصنع الى وقع خطى الماشين (٤)
 في صمت الفجر ، أصحح ؛ انظر ركب الباكين (٦)
 عشرة أموااتٍ عشرونا (٤)
 لا تحصر أصحح للباكينا (٤)
 اسمع صوت الطفل المسكين (٤)
 موتي ، موتي ، ضاع العدد (٤)
 موتي ، موتي ، لم يبق غد (٤)

في كل مكانٍ جسد ينديه محزون (٦)
 لا لحظة اخلادي لا صمتٌ (٤)
 هذا ما فعلت كف الموت ° (٤)
 الموتُ الموتُ الموتُ ° (٣)
 تشکلو البشرية تشکلو ما يرتكب الموت ° (٦)

٢ - جماعة اپولو والشعر الحر :

ولو تنزلنا واعتبرنا (الكوليرا) شعرأ حراً — وهي ليست كذلك — فالذى يعرفه المتبعون لهذه الحركة ، انها كانت في شعرنا المعاصر اقدم من هذا التاريخ ، فهو بهذا المصطباح : (الشعر الحر) وبهذا التحديد : (الذى لا يتقييد بععدد معين من التفعيلات في كل شطر) وبنفس النماذج أيضاً ، موجود من سنة ١٩٣٢ على يد جماعة اپولو في مصر . يقول المرحوم خليل شبوب في مجلة (اپولو) وهو ينشر قصيده الشاعرية (الشراع) — : (الشعر المنطلق أو (الشعر الحر) غير الشعر المنشور ، لأن نثر الشعر إنما هو افتراكه من قيود الوزن والقافية ، فان حفظت القافية صار هذا الشعر ثراً مسجعاً ، أما الشعر المنطلق فمذهبه في الاحتفاظ بالوزن فقط اما القافية ، فقد اختلفوا في ابقاءها او اغفالها ، وقد آثرنا ابقاءها . . . وان كل شطر من هذه القصيدة يرجع الى مثله من بحور الشعر او مجزوئها) (١)

تماماً كما قالت مكتشفته بعد ثلاثين عاماً : (الشعر الحر جاري على قواعد العروض العربي ملتزم لها كل الالتزام ، وكل ما فيه من غرابة انه يجمع الوافي ، والمجزوء ، والمشطور جميعاً) (٢) .

وقد علق المرحوم (ابو شادي) على القصيدة ، قائلاً :
(نرحب كل الترحيب بصياغة هذه القصيدة ، الى جانب روحها الفنية الممتدة ، ولا نقول هذا مجاملة ، فليس للمجاملة سبيل الى هذه المجلة ، وإنما يرجع تقديرنا للشعر الحر الى سنوات مضت — راجع مختارات وحيي العام ص ٤٤ — وفي اعتقادنا ان الشعر العربي أحوج

(١) مجلة اپولو العدد ٣ السنة الاولى ١٩٣٢ .

(٢) قضايا الشعر المعاصر . ١٢٠ .

ما يكون الآن إلى الشعر الحر ، والى الشعر المرسل ، اذا أردنا ان ننهض
به نهضة حقيقة) (١)

وفي قول شيبوب : (وقد اختلفوا في ابقاءها او اغفالها وقد آثرنا
ابقاءها) ومن قول أبي شادي وشارته لديوان (وحي العام) الذي
صدر سنة ١٩٢٥ ما يدل على قدم المحاولة عند الجماعة .

وفي السنة الحادية عشرة من (الرسالة) ١٩٤٣ في الاعداد ٥٣٨ ،
٥٣٩ ، ٥٤٠ حوار حول (الشعر الحر) وصنوه (الشعر المرسل) اشتراك
فيه كل من دريني خشبة ، وسهير القلتماوي ، وخليل شيبوب ، والعقاد
وغيرهم . وقد جاء فيه هذا التحديد :

(والشعر الحر هو الذي لا يتقييد بعدد التفعيلات في البيت الواحد ،
فقد يتراكب البيت فيه من تفعيلة واحدة ، وقد يكون تفعيلتين ، وقد
تصل تفعيلاته إلى ثمان او عشر ، أو اثنتي عشرة ، وذلك في القصيدة
الواحدة ، والشعر غير مقيد في أبياتها بعدد من التفعيلات) (٢) .

وقد ترجم المرحوم علي باكثير رواية (روميو وجولييت) لشكسبير
في حدود ١٩٣٦ — كما يقول في مقدمتها — وطبعها سنة ١٩٤٦ بهذا
النوع من الشعر ، وهو يسميه (الشعر الحر) دون ان يدعى اكتشافه
وكل ما قاله : (ان هذه الطريقة في النظم هي أصلح ما يترجم به شكسبير ،
واعونه على الاحتفاظ بروحه) ثم يحلله بقوله : (وهو — اعني النظم —
حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد) (٣) .

(١) أبولو العدد ٣ ، السنة الاولى .

(٢) مجلة الرسالة العدد ٥٣٨ السنة ١١ .

(٣) مقدمة رواية روميو وجولييت لباكثير ص ٣ .

وقد تنقل باكثير في روايته بين كل الابحر الشائعة في الشعر

الحر اليوم :

الكامل ، والرمل ، والرجز ، والمتقارب ، والمتدارك ، وكذلك كانت
قصيدة خليل شيبوب من الرمل ٠

وهذه نماذج من الابحر التي نظم عليها شيبوب وباكثير :

آ - نموذج من (الرمل) لخليل شيبوب ، مع الاشارة الى عدد

تفعيلاتها :

٤ هدا البحر رحبيا يملا العين جلا

٤ وصفا الافق ومالت شمسه ترزو دلا

٢ وبدا فيه شراع

٣ كخيال من بعيد يتمشى

٣ في بساط مائج من نسج عشب

٣ او حمام لم يجد في الروض عشا

٢ فهو في خوف ورعب (١)

ب - نموذج من (المتقارب) لعلي باكثير من رواية (روميو

وجوليت) ، الأمير :

٤ عصاة الرعية حرب السلام

٦ وممتهني السيف ، اذ أوردوه دماء الجوار

٧ أمنا تسمعون ؟ الا فاسمعوا يا رجال ، اسمعوا يا وحوش

٧ أما ثفتاؤن قلبون نيران حقدكم الملتهب

٨ لتبرد فيما تمج شرائينكم من عيون الدم المنسرب ٠

(١) اپولو : العدد ٣ السنة الاولى ١٩٣٢ ٠

٤

لترمن أسيافكم في التراب (١)

ج - نموذج من (الرجز) لباكتير :
كابوليت :

٣

ليس لدى غير ما قد قلت لك

٤

ما بلغت (جوليت) عمر البدر من أعوامها

٤

فأتم تزل غريبة النفس على أيامها

٣

فدع لها صيفين ينضجوانها

٣

عندئذ نظر في ترويجها (٢)

د - نموذج من (الكامل) لباكتير :

جوليت :

٤

ذاك ابن خالي الوغد كان يريد أن يفتال زوجي

٤

عودي ، دموعي الرعن ، عودي يا دموع لمبعنك

٣

فخراب مائقك إنما صفو الاسى

٣

اخطأت حين دفعته ليد السرور

٤

زوجي الذي (تيالت) حاول قتلها ، هي يعيش

٥

من حيث (تيالت) الذي قد كان ينوي قتل زوجي ، قد هلك

٤

في كل هذا ما يعزّيني ففيه اذن بكائي (٣)

واللاحظ ان في هذه النماذج وامثالها كل خصائص الشعر الحر ،

التي اعتبرتها السيدة نازك الملائكة اخطاء عروضية : كالتشكيلات

(١) رواية روميو وجولييت ص ٨ .

(٢) نفسها ص ١٥ .

(٣) رواية باكتير ص ٨٠ .

الخمسية ، والجمع بين الأضرب المختلفة للبحر الواحد ، وغير ذلك
ما يأتي تفصيله .

٣ - البند اقدم نماذج الشعر الحر :

وإذا كان إلغاء نظام البيت في القصيدة ، والاستعاضة عنه بالشطر
المتغير الطول في تفعيلة واحدة هو الشعر الحر ، فالقضية أبعد بكثير من
(جماعة اپولو) ومن السياق ونازك ، لأن هذا النوع من (النظم)
وجد في العراق في القرن الحادي عشر الهجري وما بعده فيما يسمى
(بالبند) — وسيأتي الحديث عنه في فصل خاص — والنماذج الموجودة
منه على بحرین من الابحر المتقدمة هما : الرمل والهزج ، وَذلِّ ما صنعه
المتأخرون ، من جماعة الشعر الحر انهم وسعوا الدائرة ، فكتبوا في كل
الابحر ذات التفعيلة الواحدة .

واليك هذين النموذجين من (البند)

آ — يقول السيد عالي باليل الحسيني من أدباء القرن الحادي عشر

يسمح النبي (ص) من (الرمل) :

٣ يا مناخ السعد والعز جمالا

٣ ومحيط المجد والفخر رحالا

٤ سرت كالشمس ، وما الشمس لولها مثلا

٤ انها سوف تلاقي دون عليك زوالا

٤ واحتوت فيك صفات محاثاً قبل منلا

٤ بعضها جود غيات يخجل الغيث انهمالا

٣ وكمال ، علم البدر كمالا

وجمال ، بهر العالم بهرا ^(١)

ب - ويقول السيد عبد الرؤوف الجد حفصي من القرن الحادى

عشر أيضاً ، يمدح الامام علياً (ع) على (الهزج) :

وقلبي كلما دبَ الصبا الكرخي في البان ، فمحاكى الفصنَ منه

العرقُ في النبن . ٧

سعى يلتمس المخرج ، حتى كاد بالتزفاف من صدرى ، ينقضَ ٦

ولا بدع اذا اشتقى الى ارض ٣

بها الكل ، وكل العالم البعض ٣

فمن لي ان يدانى بي حظي (النجف الاشرف) كي أقضى به

- من قبل ان أقضى - ما فات من الفرض ٩

وأقضى بمصون السر للمولى الذي آملته في موقف

العرض ^(٢) ٦

وستأتي نماذج من هذه البنود في حديث مفصل عن عروض البند .

خلاصة البحث :

وخلاصة ما اتيهنا اليه ان (الشعر الحر) باعتباره خروجاً على

عروض الشعر العربي القائم على عدد معين من التفعيلات في كل بيت ،

كان في اوائل القرن الحادى عشر على يد جماعة من العراقيين فيما سموه

بالبند ، وكان ذلك في وزني الرمل والهزج ، ثم توسع في هذا القرن ،

على يد جماعة اپواوا اولاً ، والشعر الشباب في العراق ثانياً ، فنقاوه

إلى كل الابحر ذات التفعيلة الواحدة المتكررة . ولا صحة مطلقاً لادعائهم

بنوة هذا الوليد الجديد .

(١) كشكول الشيخ يوسف البحراني ج ٣ / ٢٦٥ .

(٢) نفسه ٣ / ٢١٩ .

الايقاع في الشعر الحر

ليس للشعر الحر (بحر) جديد يختلف فيه عن البحور التي اكتشفها الخليل للشعر العربي ، وانما الجديد فيه هو : حرية انتصرف في عدد تفعيلات هذه الابحر ، وفي التوزيع الموسيقي ، لكل قطعة بما يتلاءم وحاجة الشاعر ٠

فإذا كانت القصيدة من (الكامل) وهو — كما عرفناه سابقاً — يتالف من ست تفعيلات ، اذا كان تاماً ، واربعة اذا كان مجزوءاً ، فان (القصيدة الحرة) من هذا الكامل لا تتقييد بالعديدين : ستة او اربعة بل قد يكون البيت تفعيلة او تفعيلتين او ثلاثة او اكثر من ذلك ٠

هذا من جهة ، ومن جهة أخرى فإن البيت الشعري ، يتالف في الغالب من شطرين ، تقع في نهاية شطره الاول تفعيلة ثابتة تسمى (العروض) وفي نهاية شطره الآخر تفعيلة أخرى أكثر ثباتاً تسمى (الضرب) أما التفعيلات الأخرى فتسمى (الحشو) ٠ وهي تفعيلات ليست ثابتة لما يدخلها من جوازات طارئة تسمى (الزحاف) ٠ أما القصيدة الحرة فقد ألغت نظام الشطرين ، وأكتملت بشطر واحد في كل بيت ، ولكنها لا تسمى مشطورة على غرار ما مرّ علينا في القسم الاول من نماذج (المشطور) ، لأن المشطور وان الغى نظام الشطرين ، والغى تفعيلة (العروض) واكتفى بشطر واحد كقول أبي تمام في مطريته :

لَا بَدْتُ لِلأَرْضِ مِنْ قَرِيبٍ
تَشْوَقْتُ لَوْبَلَهَا السَّكُوبَ

تشوّق المريض للطبيب
وطرب المحب للحبيب
وفرحة الأديب بالاديب

الآن الملاحظ أن هذا المشطور التزم بضرب ثابت في كل الأبحر، وبعد معين لتفعيلات كل شطر فجاءت تفعيلات أبي تمام : (مستفعلن مستفعلن فعلن) ، وقد كان المفروض في القصيدة الحرة أن تصرف بعد التفعيلات فقط ، وان تلتزم بالضرب الثابت في كل الآيات ، أي ان القصيدة من (الكامل الاحد) تكون على الشكل التالي :

متفاعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن فعلن

متفاعلن مستفعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن متفاعلن فعلن

متفاعلن فعلن

وهكذا اذا كانت من الكامل الصحيح ، او المرفل ، او المذال .
وكمثالٍ لذلك قول أدونيس من قصيدة (أوراق الى خالدة) :

مستفعلن متفاعلن فعلن	تومي فيلتفت الغروب لها
مستفعلن متفاعلن فعلن	من لهفةٍ ويتقن العزَّ
مستفعلن فعلن	ما الوشم ما الخرز ؟
مستفعلن مستفعلن فعلن	ما الاقدمون السمر لم يلジョوا
مستفعلن متفاعلن فعلن	لغزاً ولا اكتنعوا ولا رمزوا
مستفاعلن فعلن	لفتاتها تخز

وجهونها وتر" واغنية صيفية وقديصها كرز^(١)
والملاحظ انه التزم هنا (بالضرب الاحد) من الكامل ، ولكن في
قصيدة أخرى من الكامل جمع بين الضرب المرفل (متفاعلاتن) والضرب
الصحيح (متفاعلن) ٠

يقول من قصيدة (اغاني الى الفقر) :

جوعان يا كلني النزيف [*]	مستفعلن متفاعلاتن
ويعيشن في دمي الخريف [*]	متفاعلن متفاعلاتن
ويكاد ينكرني الغد [*]	متفاعلن متفاعلن
والمؤسם المتجدد	مستفعلن متفاعلن
ويكاد ينكرني الرغيف ^(٢)	متفاعلن متفاعلاتن

وهذا النوع – الجمع بين الأضرب المختلفة للبحر الواحد – هو اللون الشائع في أغاني نماذج الشعر الحر – كما سررى – وهو أيضا شائعاً في البند ٠ من ذلك يبدو لي اذ الالتزام بالضرب المعين شيء تابع للالتزام بالعدد المعين ٠

البحر التي يكتب بها الشعر الحر :

بنتيجة استقرار النماذج المتوفرة من الشعر الحر نجد انه كان على الابحر ذات التفعيلة الواحدة وهي : الكامل ، والرجز ، والرمل ، والمقارب ، والمتدارك أو الخيب ، والسريع ، والوافر بنوعيه الاصلي (مفاعلتن) والهزجي (مفاعيلن) ٠

وعلى هذا الاساس فان التفعيلات التي يدور عليها الشعر الحر هي

(١) ديوان قصائد اولى لادونيس ص ٥٢ ٠

(٢) نفسه ص ١٨ ٠

كل تفعيلاتنا السابقة ، عدا (مفعولات) لعدم تكررها في ابخر الشعر التتيليدي ٠

اما الابخر التي يصعب ان يعتمدتها الشعر الحرف في الابخر المزوجة ، اي التي يتالف شطرها من تفعيلتين متغيرتين : كالبسيط ، والطويل ، والمديد ، والخفيف ، والمسرح ، والمضارع ، والمقتضب ، والمجتث ٠

أساس الايقاع في الشعر الحر :

والسر في ذلك ان شعرنا العربي ، باعتباره من (الشعر الكمي) (١)

أي الذي يتكون من أشطر ذات عدد معين من (المقاطع الصوتية) (٢)

(١) الذين درسوا موسيقى الشعر من الاوربيين قسموا الشعر الى

ثلاثة أنواع :

آ - الشعر الكمي - ومنه الشعر العربي - وهو الذي يعتمد على توالي كمية من المقاطع الصوتية الثلاثة . وسيأتي اياضها .

ب - الشعر الارتكازى - او شعر النبر - ومنه الشعر الانجليزى الحديث ، ومقاطع الشعر فيه تخضع لنظام (النبر) - اي الضغط على مقطع خاص من الكلمة بحيث يبدو بارزاً أكثر من غيره - وتفاعل هذا النوع تتكون من مقطع منبور وعدد من المقاطع غير المنبورة .

ج - الشعر المقطعي - كالشعر الفرنسي الحديث - ويصفونه بأنه غير كمي ، وانه خال من النبر ، أي ان الايقاع فيه ، لا يعتمد على كمية من المقاطع الصوتية المتوازية ، ولا على المقاطع المنبورة وغير المنبورة ، وإنما هو ذو موسيقى سيرالية هادئة .

(٢) المقاطع الصوتية عند علماء الاصوات اللغوية ثلاثة :

آ - (مقطع قصير) وهو : صوت ساكن + صوت لين قصير (اي حرفة) مثل (ف') وهو ما عبرنا عنه بـ (المقطع المنفرد) ورمزنا له بـ (ن) .

المرتبة فيما بينها فإن (الايقاع) فيه أساسه^١ : (العدد المعيّن من المقاطع الصوتية المرتبة في كل شطر) . ومتى حدث في الشطر تغيير — غير ما هو مقتضى من الزحاف — اختلف اقاعه .

وهذه الاشطر منها ما يتالف من تفاعيل متساوية المقاطع اي من تكرار تعليمة واحدة ؛ مرقة او مرتين او ثلثا ، كالهزج ، والكامل ، والتقارب ، وغيرها من الابحر الصافية . ومنها ما يتالف من تفاعيل غير متساوية المقاطع ، لا في عددها — أحياناً — ولا في ترتيبها كالبسيط والطويل ، والخفيف وغيرها من الابحر المزوجة .

فإذا أردنا أن نستعمل حريتنا في عدد تفاعيل الشطر ، مع الاحتفاظ بايقاع الشعر العربي القائم على كمية المقاطع وترتيبها، فيجب أن نعوضه (بوحدة) ايقاعية أخرى غير (وحدة) الشطر ، وليس بين أيدينا ما يصلح لذلك ، غير وحدة التفعيلة المتشابهة . بمعنى أن يكون أساس الايقاع في الشعر الحر هو : (العدد المركب لمقاطع التفعيلة الواحدة) . فإذا كان

ب - (مقطع متوسط) وهو : صوت ساكن + صوت لين قصير
+ صوت ساكن مثل (لـن .) او هو : صوت ساكن + صوت لين طويل
« اي حرف مد) مثل (عـي) (اـعـو) (فـا) وقد عبرنا عن ذلك « بالمقاطع المزدوج »
ورمزنا له ب (-) .

ج - (مقطع طويل) وهو : صوت ساكن + صوت لين طويل + صوت ساكن مثل (نيار) (نور) (نير) وهو قليه الورود في الشعر العربي الا في بعض القوافي الساكنة ، اذا كان (الضرب) مقصورة (فاعلات) او مذلا (متفاعلان) وقد رمزنا له ب (- .) (انظر في تقسيم الشعر، والمقاطع الصوتية ، والنبر ، ما كتبه العلامة اللغوي الدكتور ابراهيم انيس في (موسيقى الشعر) ص ١٤٩ و (الاصوات اللغوية) ص ١١٣ وما بعدها)

ايقاع (الكامل) التقليدي يحصل من تكرار مقاطع الشطر الواحد البالغة خمسة عشر مقطعاً مرتبة كالتالي : (د د - د - د - د د - د -) فإذا الإيقاع في الكامل الجديد يحصل من تكرار خمسة مقاطع فقط هي (د د - د -) وبذلك نستطيع أن تزيد مقاطع الشطر السابق خمسة أخرى ، أو نقصه خمسة ، وفي الحالتين نحتفظ بالإيقاع المطابق دون اخلالٍ بأسسه .

أما ايقاع القصيدة من (الخفيف) مثلاً فهو يحصل من تكرار إثني عشر مقطعاً مرتبة كالتالي : (- د - - - د - - -) أي فاعلاتن مستعملن فاعلاتن ، فنلاحظ هنا أننا لو الغينا (وحدة) الشطر ، وعوضناه بوحدة التفعيلة ، فإن في شطر الخفيف تفعيلتين غير متشابهتين المقاطع في الترتيب ، فترتيب الأولى (فاعلاتن) هكذا (- د - -) وترتيب الثانية مستعملن بعكسها تماماً (- - د -) وإذا اعتبرنا كلّاً منها تصالح أن تكون وحدة ايقاعية ، اختل (النظام الكمي) للشعر العربي القائم على (العدد المرتب) . وأصبح قائماً على عدد غير مرتب .

وسأتأتي مزيداً يوضح لذلك عند الحديث عن محاولات الشعر الحر في الأوزان الممزوجة .

والخلاصة : إن (الإيقاع) في شعرنا العربي ، كان قائماً على أساس توالي كمية من المقاطع الصوتية ، في كل شطر ، (مجزأة) إلى مجموعات بعضها متشابه ، وبعضها غير متشابه ، نسميه التفعيلات ، فيما كان متشابهاً صحيحاً نتعاضد بايقاعه عن ايقاع الشطر ، ومالم يكن كذلك فلا يصح ، لأنعدام الإيقاع فيه .

نماذج من ابخر الشعر الحر

يؤخذ الشعر الحر كما قلنا — من الابحر الصافية ، ذات التفعيلة الواحدة ، ولغرض ان نكون فكراً شاملة عن (عروض الشعر الحر) وما يجوز فيه وما لا يجوز ، فيحسن ان تأخذ امثلة على ابحره الصافية ، وما فيها من (أضرب) ثم امثلة على محاولات بعض الشعراء في الابحر المزروحة لنصل ، بعد ذلك ، الى خطة عامة لعروضه :

١ - الكامل :

من قصيدة (حفار القبور) لبدر شاكر السيّاب :
وكان بعض الساحرات °

مدحّت اصابعها العجاف الشاحبات الى السماء °
تومي الى سربٍ من الغربان تلويه الرياح
في آخر الافق المضاء

حتى تعالى ثم غاض على مراقيه الفساح °
فكأن ديدان القبور °

ثارت لتلتهم الفضاء ، وتشرب الضوء الغريق °
وكانما ازف النشور °

فاستيقظ الموتى عطاشى يلهثون على الطريق °
والملاحظ انه انتزم هنا با (لضرب المذال) متفاعلان ° في اكثر اشطر

القصيدة على النحو التالي :

وكان بعض الساحرات °

متفاعلن مستفعلن

مدت أصا بعها العجا ف الشاحبا ت الى المساءَ
 مستفعلن متفاعلن مستفعلن متفاعلَانْ
 ولكنه قد خرج أحيانا الى الضرب المرغيل (متفاعلَانْ) فتراه يقول
 فكأن قعقة المنازل في اللظى نقر الدفوف° (مستفعلَانْ)
 او وقع اقدام العذاري (مستفعلاتن)
 يرقصن حولي لاعبات بالصنوج وبالسيوف° (متفاعلَانْ)
 نبئ عن حرب تدور لعل عزرايل فيها (مستفعلاتن)
 في الليل يكبح والنهار فلن يمر على قرانا (١) (متفاعلاتن)
 وانظر هذه الايات من الكامل لعبد الباسط الصوفي ، وقد جمع
 فيها بين اضرب الكامل : (متفاعلَانْ ، و متفاعلن ، و متفاعلَاتن) :
 هذا الذي نبذته وديان وآوته جبال° (مستعملَانْ)
 ماذا يريد ؟ وتلتوي شفة ، ويرتجف السؤال°
 خلف النوافذ اعين تترصد الدرب البعيدة (مستفعلاتن)
 (مستفعلن) تهتز أحلياف الشجر°
 وتخور قطuan البقر
 وتقن اعماق الظلام وقلت الارض الشهيدة (٢) (مستفعلاتن)
 كذلك فقد جمعت نازك الائكة في قصيدتها (الوصول) بين هذه
 الاضرب نفسها :

كم نغمة في ذات صيفٍ عندما كان المساءَ ° (مستعملَانْ)

(١) انشودة المطر للسياب . ٢٣٥

(٢) ديوان ابيات ريفية ٤٥ .

(مستنعملن) مثاقلاً نعسان ، في بعض القرى
(متفاعلان) وانا اغنيها وارقب في ارتخاء°
(متفاعلن) ظل التخيل على الثرى
وقالت منها :
(متفاعلان) وشكا النهار°

ما حملته رؤآي من عبء الحنين°

(متفاعلاتن) لم ألق غيرك لي نصيراً
في ظلمة الليل المظلّة°
ذافتح لي الباب الاخيراً
دعني أمرٌ أنا وظليٌ (٢)

وليس الأمر مقصوراً على هذه النماذج ، فقد مرّت عليك قطعة
باكتير من الكامل وهي من أوليات الشعر الحر وفيها الخلط بين أضرب
(متفاعلان ، ومتفاعلن ، ومتفاعلاتن) °

ويندر جداً ان تجد قصيدة حرة خالية من ذلك °

٢ - الرجز :

من امثلة الرجز الحرة قول صلاح عبد الصبور في (مأساة العلاج):
كان يقول°

اذا غسلت° بالدماء هامتي واغصني
فقد توضأت ووضوء الانبياء°

(مفاعلان) كان يريد ان يموت ، كي يعود للسماء°

(١) قرار المؤجة ١٦١ .

كأنه طفل سماويٌ شريدٌ
 قد ضل عن أبيه في متاهة المساء
 كان يقول :
 كأن من يقتلني محقق مشيئتي
 ومنفذ ارادة الرحمن^(١)
 فأنت تراه قد جمع بين هذه الاضرب المختلفة : (مستعملان ،
 مفاعulan ، مفعulan ، مفاعلن ، فعول ، مفعول)
 كذلك فان نزاراً القباني قد جمع في قطعة من قصidته (قصة
 راشيل) مثل هذه الاضرب المختلفة :

اكتب للصغراء
 لشعر الصغار حيث يوجدون
 لهم انا اكتب للصغراء
 لا عين يركض في أحداها النهار
 اكتب باختصار
 قصة ارهاية مجند
 يدعونها راشيل

قضت سنين الحرب في زنزانة منفردة^(٢)

٣ - الرمل :

من قصيدة للشاعر السوداني صلاح احمد ابراهيم^(٣) :

(١) الحلاج ص ١٨ .

(٢) قصائد ص ١٦٨ .

(٣) ديوان غابة الابنوس ص ٣٢ .

يا مرّية :
ليت لي أزميل (فدياس) وروحًا عبقرية
وامامي تلّ مرمر
لتحت الفتنة انهوجاء في نفس مقاييسك تمثالاً مكبّر
وجعلت الشعر كالثلاش : بعض يلزم الكتف ، وبعض يتبعثر
وعلى الاهداب ليلاً يتشر
وعلى الاجفان لغزاً لا يفسر
وعلى الاسنان سكر
وفما — كالاسد الجوعان — ز مجر
يرسل المهمس به لحناً معطر
وينادي شفةً عطشى واخرى تتحسر •
وعلى الصدر نوافير جحيم تستجر
وحزاماً في مضيقٍ كلما قلت : قصير هو ، كان الخصر أصغر
والملاحظ ان الشاعر سار في اكثراياته على ضرب واحد ، الا " اه " قد خرج في بعض القصيدة من الضرب الصحيح (فاعلاتن) الى الضرب
المقصور (فاعلان) كقوله :

يا مرّية
انا من افريقيا : صحرائهما الكبرى ، وخطه الاستواء °
شحتني بالحرارات الشموس °
وشوتني كالقرابين على نار الم Gors
الا " ان نازك الملائكة كانت ابعد منه خطىً " فجمعت بين هذه
الاضرب على التوالى : (فعِلان ° ، فاعلان ° ، فاعلن ، فعِلن ، فاعلاتن ،

فعلماتن) في القطعة التالية :
فيهم نخسي الكلمات °

وهي احياناً أكف " من وروده
وهي احیافاً تكون من رحیق منعش
رشقتها ، ذات صيف ، شفة " في عطشان
ان منها كلمات هي اجراس خفية
فترة مسحورة الفجر سخية (١)

٤ - المتقارب :

ومن المتقارب قصيدة نازك (طريق العودة) :-
نعود اذن في الطريق الطويل °
تواجهاً الاوجه الجامدة
يواجهنا كل شيء رأيناه منذ قليل °
كما كان في ركدة باردة
والملاحظ انها جمعت فيها بين الضرب المقصور (فعول °)
والمحذوف (فعو) كما أضافت الى ذلك الضرب الصحيح (فعولن)
في قولها من القصيدة :-
تمر بنا لا تفكّر فينا
وننسى ونجهل أّنا نسينا (٢)
كذلك صنعت فدوى طوقان ، اذ جمعت بين الضرب الصحيح
والمحذوف في قولها :

(١) قصيدة (أغنية حب للكلمات) مجلة الآداب السنة ٣ .

(٢) قراراة الموجة ص ٤٠ .

الى أين أهرب منك وتهرب مني
 الى اين امضي وتمضي
 ونحن نعيش بسجين
 من العيش ، سجنٌ بنيناد نحن اختيارا
 ورحنا يدأ في يد
 نرسخ في الأرض اركانه
 ونعلي ونرفع جدرانه

من العشق شدناه من لِبنات الاماني^(١)
 وكذلك جمع عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحية (ثار الله) :
 الحسين ثائرا^(٢) بين الضريين الصحيح والمحذوف :
 الوليد : لأن الحسين تقي نقى
 وسبط النبي

وشهرته انه لا يقول سوى الحق مهما يكن من عواقب
 على مَ يقوم اذن ملكتنا ؟
 علامَ نشيّد اركاننا ؟
 أنبنيه فوق ذيول الكلاب ؟
 أنبنيه فوق ذليلي الرقاب ؟
 أنبنيه فوق رؤوس الشعاب ؟
 على بائعي رأيهم بالذى ينالون من ذهب او مناصب^{*}
 ٥ - **المتدارك والخبب** :

مرةً بنا أن المتدارك نوعان : نوع تكون تعليمه صحيحة

(١) ديوان وجدتها لفدوی ص ٥٥ :

(٢) - الحسين ثائرا ص ٤١ .

(فاعلن فاعلن) وقد سميئاه (المتدارك) ونوع تفعيلته مخبونة (فعلن
فعلن) وسميئاه (الخبب) ٠

آ - فمن (المتدارك) قول المياب من قصيدة (المسيح بعد
الصلب) (١) :

بعد ما أنزلوني سمعت الرياح
في نواحٍ طويلٍ تسفّ النخيل
والصليب الذي سرّوني عليه طوال الأصيل
لم تمتني وانصت كان العويل
يعبر السهل يبني وبين المدينة
مثل حبل يشدّ السفينة

وانت تراه قد جمع بين الضربين : المقصور (فاعلان) والمرفل
(ذاعلاتن) ثم أضاف الى ذلك خربا صحيحا (فاعلن) والاضرب
الثلاثة مجموعه في المقطع التالي :

قلبي الأرض تنبت قمحاً ، وزهرأً ، وماءً نيرا (ذاعلاتن)
قلبي الماء ، قلبي هو الجدول
موته البعث يحيا بمن يأكل
في العجين الذي يستدير
(ذاعلاتن)
ويذبحى كنهى صغير ، كثدي الحياة (ذاعلن °)
ب - ومن (الخبب) قصيدة (مزامير الآلهة الضائع) (٢)
لادونيس :

(1) الشودة المطر للسياب ص ١٤٥ .

(2) ديوان أوراق في الريح لادونيس ص ٩٩ .

آهِ الجسدُ
 قَدَرْ حلو أَغْوَى الارضَا
 أَلَا ترضى
 ولهم يب شعور لا يتزدَّ
 آهِ الجسدُ
 من أطفالِ الجسدِ الأبدُ
 فيه نغرسُ فيه تقطفُ
 فيه ما لا يُعْرَفُ ، يُعرفُ
 معبد قلبي ، معبد شعري ، معبد عمري
 اعصامي فيه توقد مثل بخور الكاهن مثل الجمر
 آه نداء الكاهن آه ندائِي يصعد يصعد يصعد
 حتى وجه القمر الآخر حتى أبعد
 وقد جمع فيها بين أضرب (فعلن و فعلن و فع) وأدخل في
 حشوها (فاعل) وهي تفعيلة شائعة بين المعاصرین .

٦ - الوافر والهزج :

واذنك لم تنس اننا جمعنا بينهما في بحر واحد لتشابه تفعيلتهما
 ومن امثاله :
 آ — قول عبد الوهاب البياتي من قصيدة (الرجل الذي يعني)^(١)
 وهي هزجية ذات ضرب واحد :
 على أبواب طهران رأيناها

(١) ديوان أشعار في المنفى .

رأيـاه

يعني عمر الخيام ، يا أخت ، ظنناه
على جبهته جرح عميق فاغر" فاه
يعني أحمر العينين ، كالفجر ، بينما
رغيف ، مصحف ، قبلة كانت بينما

ب - ومن قصيدة نزار قباني (خمس رسائل الى امي)^(١)
وهي ذات ضرب واحد الا انه جمع فيها بين تعليتي الوافر (مذاعلتن)
والهزج (مفاعيلن) :

سلامات"

سلامات"

الى بيت سقايا الحب والرحمة
الى أزهارك البيضاء ، فرحة (ساحة النجمة)
الى تختي ، الى كتبى ، الى اطفال حارتنا
وحبيطان ملأناها بنوض من كتابتنا
الى قطط كஸولات ، تنام على مفارشنا
وليلكةٍ معرّفة على شباك جارتنا

ج - ومن الوافر الهزجي (اغنيات فلسطينية) لسلافة حجاوي ،
وقد جمعت فيها بين تعليتي الوافر والهزج - كما صنع نزار - الا
انها جمعت بين أضرب مختلفة هي (مذاعلتن ، مذاعلتان ، ومفاعيلن
مفاعيلان) :

غفوـت وـكـانـت السـاحـات مـغـبـةً

(١) - الرسم بالكلمات ١٢٨ .

لعشرين من السنوات °
وكان الليل في الطرقات ؛ ليلاً صامت العبرة °
فلا قدم تؤانسنه °
ولا ظل يجالسه °
وعين الأرض مصفرة
وذات صباح °
أطلل ° الفجر في الشرفات ، ضوءاً لاهب الحمرة
ورن ° صداح °
يؤذنه بلال النصبح في آئمه °
فلسطين على القمة
فلسطين هوت نجمة
فلسطين أنتهت خيمة
فحي ° على ذلاح الفجر ، حي الثأر والنقطة (١)
د — ولكن السباب تجاوز هؤلاء جميعاً ، فقد جمع الى جانب
هذه الاضرب السابقة ضرب الواشر التام (فعولن) في قصيده (في
المغرب العربي) خذ منها هذا المقطع :
قرأت اسمي على صخرة
هنا في وحشة الصحراء °
على آجرة حمراء
على قبرِ فكيف يحسّ انسان يرى قبره ؟
يراه وانه ليحار فيه :
(فعولن)

(١) مجلة الأقلام عدد ٩ سنة ٣ .

أحي هو أم ميت ؟ فما يكفيه
 أن يرى ظلاً له على الرمال °
 كمئذنة معفراً ، كمقبرة ، تَسْمِيد زال ° (١)
 والملاحظ أن قوله (إن يرى ظلاً له على الرمال) خارج على
 وزني الوافر والهزج معاً . ذاك لأنك ان (دوّرت) معه الشطر
 السابق ، والحقت به الهاء من (يكفيه) صار وزنه رجزاً : (مفاعلن
 مستعملن مفاعلان) وان لم تدوره صار رملًا (فاعلتن ذاعلات
 ذاعلان) وكلا التشكيلتين خارجة على الوافر الهزجي !

على ان هذا المزج بين تعديلات بحر وآخر ، يوجد — بقصد أو
 بغير قصد — في شعر السباب ، فإذا اخذنا من هذه القصيدة نفسها
 هذا المقطع وجدنا فيه الاوزان التالية

مفاعيلن مفاعلتن مفعولن	فيا قبر الآله على النهار
مستعملن مفاعلن فعول°	ظلًّ لأنفه حرية وفيه°
مفاعلتن فعو	ولون أبْرَاهِه°
مفاعلتن مفاعلتن فعولن	وما عكسته منه يد الدليل
والكعبة المحزونة المشوهة (٢)	مستعملن مفاعلتن مفاعلن
وما ادرى اذا كانت الاذن انعرية تستسيغ هذا المزيج !!	

٧ - السريع :

ومن أمثلة السريع قصيدة بلند الحيدري (فجر ١٤ تموز) (٣) :

(١) (٢) انشودة المطر ، ٨٢ ، ٨٣ .

(٣) ديوان جئتكم مع الفجر لبلند غير مرقم الصحائف .

جئتم مع الفجر وكانت هنا
مجزرة تنمو بلا عذر
وخلنـ بـ بـ السـ جـنـ كـانـ منـى
تعيش في وهـنـ
وكان للعـذـرـ
الف يـدـ تـسـرقـ منـ ذـهـنـيـ
ومن دـمـيـ الـحرـ
شـوقـ الـلـيـالـيـ السـوـدـ لـلـفـجـرـ
جـئـتـ وـكـنـاـ هـنـاـ
مـنـقـطـكـلـ فـيـ صـدـتـ وـلـاـ نـدـريـ
أـيـصـابـ الـأـنـسـانـ °
أـتـحـرـقـ النـيـرـازـ °
بيـوتـنـاـ ،ـ صـغـارـنـاـ ،ـ لـاـنـنـاـ نـحـلـمـ بـالـفـجـرـ
وـالـلـاحـظـ أـنـهـ جـمـعـ فـيـهاـ مـنـ أـضـرـبـ السـرـيعـ بـيـنـ :ـ (ـ فـاعـانـ ،ـ وـفـعـلـانـ)
وـفـعـلـانـ (ـ)

وـمـنـ السـرـيعـ أـيـضاـ قـولـ فـدوـيـ طـوقـانـ مـنـ قـصـيـدةـ (ـ هـلـ كـانـ صـدـفـةـ)
دـخـاتـلـهـ فـيـ غـدـوـةـ حـلـوـةـ °
مـنـ غـفـوـاتـ الزـمـانـ °
وـامـتـدـ طـرـفـيـ هـنـاكـ °
وـدارـ فـيـ خـطـفـةـ
يـبـحـثـ عـنـ شـيـنـينـ ضـحاـكـتـينـ
وـلـمـ يـكـنـ ضـمـئـكـ بـعـدـ المـكـانـ °

ما أوحش الفردوس ان لم تكن
فيه ، وأقبلتَ فيا بهجتي
ورفَّ قلبي حين مست خطاكَ
او تارَه الف رفة (١)

والملاحظ انها جمعت بين أضرب السريع : (فاعلان ، فاعلان) ،
فعلن) ثم أضافت ضرباً جديداً ، ليس من السريع هو المرفل
(ذاعلاتن) *

ويلاحظ كذلك انها أتت في القصيدة بتفعيلات غريبة على الوزن
مثل : (هم يحسبون) مستفعلان . ومثل : (هل كان صدفة
مست فعلاتن . وما أدرى اذا كانت الشاعرة عامدة أم غافلة ؟ !

خلاصة عروض الشعر الحر :

وخلاصة ما مرَّ من عرض نماذج الشعر الحر أنه :

١ - يؤخذ من البحر ذات التفعيلة الواحدة : الكامل ، والرجز
والرمل ، والمتقارب ، والمتدارك والخبا ، والوافر المهزجي ، وال سريع ،
وتفعيلاته هي التفعيلات الشمان — عدى مفعولات — اذا تكررت في
ابحرها الاصلية مرةً او مرتين او ثلاثة .
اما المزوجة فسيأتي الحديث عنها .

٢ - معنى (حرية) الشعر الحر ، من ناحية شكلية :

آ — انه لا يلتزم بعدد معين من تفعيلات البحر ، فله مطلق الحرية
فيها ، من الواحدة الى الست — غالباً — وقد يزيد على ذلك احياناً .

(١) ديوان وجدتها ص ٦٠ .

ب - انه لا يلتزم بما كان في الشكل التقليدي من تفعيلتي (العروض) و (الضرب) الثابتتين اما تفعيلة العروض فلأنه من شطر واحد ، واما الضرب الموحّد فلأنه يلزم الشطر الثابت ، لا المتغير الطول .

٣ - ان الشعر الحر يلتزم . اساسا - في حشوہ - بنفس تفعيلة البحر المكررة ، ولا يتجاوزها الى تفعيلة بحر آخر ويتحقق له الاتيان بها بنفس جوازاتها السابقة .

٤ - اضرب الشعر الحر قد تزيد أحيانا على الاضرب المسموعة للشكل التقليدي في كل بحر ولا تضر شيئا في موسيقاه ، وقد مررت نماذج من ذلك .

٥ - العطل الواردة في الابحر القديمة ، كلها ترد على الشعر الحر بفارق واحد هي أنها في الشكل الجديد جارية مجرى الرحاف من ناحية عدم اللزوم ، لما مر من جواز اختلاف اضربه . و شأنها في ذلك شأن (التشعيث) في ضرب الخفيف و (الحدف) في عروض المتقارب من شكلنا القديم .

* * *

الشعر الحر والبحر المزوجة

تمهيد :

قلت ان الشعر الحر لا يؤخذ الا من البحر ذات التفعيلة الواحدة او ما سمي (بالبحر الصافية) أما البحر المزوجة ، أي التي يكون شطرها مولغا من تفعيلتين مختلفتين ، فيفقد الشعر الحر فيها من يقاه الشيء الكثير .

والسر في ذلك — كما قدمنا — ان الشعر العربي باعتباره من (الشعر الكمي) أي الذي يعتمد اليقاع فيه على (وحدة) هي الشطر المؤلف من عدد من المقاطع الصوتية المترتبة ، فانا اذا اغينا هذه الوحدة اليقاعية ، فلا بد من الاستعاضة عنها بوحدة ايقاعية أخرى ، وليس هي غير (وحدة التفعيلة) .

وعلى هذا الاساس فان شطر البسيط مثلاً (مستعلن فاعلن مستعلن فاعلن فاعلن فاعلن) يتالف من أربعة عشر مقطعا صوتياتا مرتبة على الشكل التالي :

— د — / — د — / — د — / — د —

وكذلك فان مقاطع شطر الخفيف (فاعلان مستعلن فاعلان فاعلان) اثنى عشر مقطعا مرتبة هكذا :

— د — — / — د — / — د —

اما شطر الكامل مثلا (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) فان مقاطعه الخمسة عشر مرتبة هكذا :

ن د — د — / د ن — ن — / ن ن — ن —
ولا يكون الشعر — في نظام البيت — موزونا الا اذا استكمل
كل شطر منه — عدا الجوازات — هذه المقاطع الصوتية ، وبنفس
الترتيب السابق لكل بحر ، والا فقد ايقاعه 。
هذا هو الاساس في ايقاع الشكل القديم ٠

اما الشكل الحديث ، فلأنه الغى الایقاع الناشيء عن (وحدة
الشطر) واستعراض عنه (بوحدة التفعيلة) فلا بد له اذن ، من الاحتفاظ
بايقاعها ، وهو لا يحصل ، الا بتكرار نفس المقاطع الصوتية المكونة
لها بما فيها من ترتيب ٠

وعليه ، فإذا رجعنا الى هذه الابحر الثلاثة — الكامل ، والبسيط
والخفيف — وجدنا كلاً منها يتتألف من وحدات بعضها يمكن الاستفادة
منه ، وبعضها لا يمكن ، فالكامل فيه ثلاث وحدات يتتألف كل منها
من خمسة مقاطع صوتية ، ولا يختلف ترتيب هذه المقاطع الخمسة بين
وحدة واخرى ، لذلك يمكن ان تكون وحداته أساسا لايقاع جديد ٠
اما الخفيف فهو يتتألف من ثلاث وحدات كل منها ذات أربعة
مقاطع ولكن ترتيبها يختلف بين تفعيلة وأخرى ، فهو في فاعلاتن :
(— ن —) بعكس ترتيب مستفعلن (— — ن —) ٠

واما البسيط فانه يتتألف من أربع وحدات تختلف عدداً وترتيباً .
لذلك فانا اذا أردنا أن نستعيض عن وحدة الشطر، بوحدة التفعيلة
فيهما فالامر لا يخلو من حالتين :

الاولى : ان نختار احدى التفعيلتين بصورة مستمرة وهي اما
(مستفعلن) او (فاعلن) في البسيط ٠ واما (فاعلاتن) او (مستفعلن)

في الخفيف *

والنتيجة العملية لهذا أن يخرج النسج عن كونه بسيطاً أو خفيفاً
إلى أبعد تلك التفعيلية الواحدة التي التزمتها دائماً : الرجز ، او
المتدارك ، او الرمل *

الثانية : ان فرج بين التفعيلتين وهذه الحالة لا تخلو من أمرين
أيضاً :

١ - اما ان نعتبر التفعيلتين معاً هما (الوحدة الايقاعية) أي ان
(مستفعلن فاعلن) في البسيط هي الوحدة الايقاعية المكررة وان مقاطعها
السبعة مرتبة هكذا (— — — —) والوحدة الايقاعية في الخفيف
هي (فاعلاتن مستفعلن) معاً او (مستفعلن فاعلاتن) معاً . ونتيجة
هذا اتنا خرجننا عن (الشعر الحر) وعدنا الى ايقاع اشطر كاملة ، هي
(منهوك البسيط) و (المقتضب) و (المجتث) او أي مجزوء من
مجزوءات الابحر الأخرى *

٢ - ان فرج بين التفعيلتين المختلفتين بحرية تامة ، بحيث يجوز
لنا ان ننسج البسيط على الشكل التالي :

مستفعلن فاعلن

فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن فاعلن مستفعلن

فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن

واظن ان ليست هناك اذن (عربية) تحس بايقاع مثل هذا ، لا في
الشطر ، ولا في التفعيلة *

والخلاصة : ان محاولةأخذ الشعر الحر ، من الابحر المزوجة
 - من ناحية نظرية - لا تخلو من حالات ثلاث :
 ١ - ان نختار تكرار تفعيلة بعينها من الابحر المزوجة ، وذلك
 عبث ، لأننا نعود الى الابحر الصافية حينئذ .
 ٢ - ان نعتبر التفعيلتين معاً هما الوحدة الایقاعية المكررة ، فنعود
 بذلك الى نظام الشطر لا التفعيلة .
 ٣ - ان نمزج بين التفاعيل المختلفة بحرية تامة ، فنفقد الایقاع في
 الشعر العربي .

وكل هذه الحالات يجعل محاولة الشعر الحر في الابحر المزوجة
 شيئاً غير عملي . هذا من الناحية النظرية ، اما العملية فستعرض
 المحاولات القليلة للسياب وأدونيس في البسيط والخفيف ، لنقف على
 مقدار توفيقهما فيها .

مع العالم أني بم أجد لغيرهما من شعرائنا المعاصرین بل لم أجد
 لهما في غير هذين البحرين . اللهم الا محاولة واحدة للسياب في الطويل .

١ - **السياب والابحر المزوجة :**

وحدثت للمرحوم السياب خمس محاولات في البسيط هي :
 (بور سعيد) من ديوان أنسودة المطر ، و (افياء جيكور) من ديوان
 المعبد الغريق ، وقطعة من (سفر أيوب) في ديوان منزل القنان ،
 و (يا غربة الروح) من ديوان شناشيل ابنة الچلبي ، و (رسالة) من
 ديوان اقبال ، ولا ادرى اذا كان له غير ذلك .

اما الطويل فلم منه محاولة واحدة في ديوان شناشيل بعنوان
 (ها هاهوه) .

واما الخفيف فمحاولة واحدة بعنوان (ثعلب الموت) من
انشودة المطر ٠

آ - اما محاولاته في البسيط . ففيها الظواهر التالية :

١ - ان اكثر هذه القصائد جاء على شكل ابيات او اسطر كاملة في
البسيط كل ما تمتاز به انها خالفت بين القوافي ، أو لم تلتزم بها على طريقة
(الشعر المرسل) ^(١) وهذا نموذج منها :

جيڪور جيڪور ، يا حقولاً من النور
يا جدولاء من فراشاةٍ نطاردها
في الليل في عالم الاحلام والقمر
ينشرن اجنحة اندى من المطر
في أول الصيف يا باب الازاهير
يا باب ميلادنا الموصول بالرحم
من أين جئناك من أي المقادير

٢ - ان بعضها جعل الوحدة اليقاعية هي (مستعملن فاعلن)
نأعادهما معًا في الاشطر وانصافها ، وهذه امثلة منها ، فمن قصيدة
(رسالة) :

جاءات رسالتكِ الخضراء كالسعفِ
بل " الحيا منه والانسام والمطر "

(١) يطلق على الشعر المرسل على الشاعر العمودي الذي يرسل
القافية ، دون التزام بها ، وقد كتب به من المتأخرین محمد فريد
ابو حديد رواية (امقتل عثمان) كما ترجم روایات شکسپیر ، وكتب به من
العراقيین جميل صدقی الزهاوي ، وستمر عليك بعض نماذج المرسل
قریباً .

جاءت مرتاحف

على السرير وراء الليل يحتضر

ومن افياء جيكور :

جيكور مسي جيبي فهـو ملتهـب

مسـيـه بالسعـفـ

والـسـنـبـلـ التـرـفـ

مدـيـ عـاـيـ الـظـالـلـ السـمـرـ تـسـحـبـ

وهـذـ المـحاـولـةـ مـقـبـولـةـ ،ـ منـ نـاحـيـةـ مـوـسـيـقـيـةـ ،ـ الاـ أـنـهـ لـاـ تـعـدـوـ انـ

تـكـونـ (ـ مشـطـورـاـ)ـ اوـ (ـ منهـوـ كـاـ)ـ لـلـبـسيـطـ ،ـ لـمـ فـيهـ مـنـ الـلتـزـامـ بـعـدـ
معـيـنـ فـيـ كـلـ شـطـرـ هـوـ (ـ مـسـتـفـعـلـ فـعـلـنـ)ـ ٠

٣ـ -ـ أـمـاـ الـظـاهـرـةـ الثـالـثـةـ ،ـ وـهـيـ مـزـجـ التـنـعـيـلـيـنـ بـحـرـيـةـ تـامـةـ ،ـ فـهـيـ

نـادـرـةـ جـداـ فيـ هـذـهـ القـصـائـدـ ،ـ وـمـعـ نـدرـتـهاـ فـانـكـ تـشـعـرـ بـأـنـهـ فـقـدـتـ
موـسـيـقـيـ الـبـسيـطـ ٠

خـذـ مـثـلاـ هـذـاـ المـقـطـعـ مـنـ اـفـيـاءـ جـيكـورـ :

كـأـنـهـ سـرـجـ الـمـوـتـىـ تـقـلـبـهـاـ اـيـديـ الـعـرـائـسـ مـنـ حـالـ إـلـىـ حـالـ

افـيـاءـ جـيكـورـ أـهـواـهـاـ

كـأـنـهـ اـنـسـرـحـتـ مـنـ قـبـرـهـاـ الـبـالـيـ

أـلـاـ تـشـعـرـ بـاـنـ قـوـلـهـ (ـ اـفـيـاءـ جـيكـورـ اـهـواـهـاـ)ـ وـتـقطـيعـهـ :ـ (ـ مـسـتـفـعـلـ

فـاعـانـ فـعـلـنـ)ـ خـارـجـ عـاـيـ الـوـحـدـةـ الـاـيـقـاعـيـةـ ،ـ وـاظـنـ أـنـ الشـاعـرـ ،ـ قدـ

أـحـسـ بـاـرـتـبـاـكـ هـذـاـ المـزـجـ ،ـ لـذـلـكـ فـهـوـ لـمـ يـعـدـ إـلـىـ مـثـلـ هـذـاـ الشـطـرـ أـكـثـرـ

مـنـ ثـلـاثـ مـرـاتـ فـيـ قـصـيـدـةـ قـبـلـغـ ٦٥ـ بـيـتاـ ٠ـ وـلـمـ يـصـنـعـ مـثـلـ هـذـاـ مـطـلقـاـ فـيـ

مـحاـولـتـيـ (ـ يـاغـرـةـ الـرـوـحـ)ـ وـ (ـ سـفـرـ اـيـوبـ)ـ ٠ـ اـمـاـ فـيـ (ـ رـسـالـةـ)ـ فـقـدـ

جاء به مرة واحدة في الشطر الخامس من هذا المقطع :

سفينة يتشهى ظلها القمر

فيها الشفاء هو الرّبان والقدر

فيها المعني

لكان مما عراه الداء ينتحر

جاءت تحدثني عنِي

عن شهقة الصيف في جيكور يحتضر

وانت تلاحظ أيضا ان الشطر الثالث ، ورد بتفعيلة واحدة هي

(مست فعلن) ولا حاجة للقول بانعدام الایقاع فيها .

اما قصيدة (بور سعيد) ذانه قاد كان فيها (حر٣) في مزج

التفعيلات حقا دون ان يربك ايقاعه ، الا انه خرج من البسيط الى

بحر آخر يساعده على تكرار التفعيلة الواحدة هو (السريع) ، بعد

أن وقع في تفعيلة لا علاقة لها بالبحرين جميعا هي (مفعولن) . انظر

هذا المقطع مع تقطيعه :

من أي احداق طفلٍ فيك تغتصب

مست فعلن فاعلن مست تعان فعلن

من أي خبز وماء فيك ما صابوا

من أيّما شرفةٍ؟ من أيّما دار مست فعلن فاعلن مست تعان فعلن

مست فعلن فعلن تنهل " اشعاري

كالثار مفعولن

مست تعان مست فعلن رايات ثوار

مست تعان مست فعلن من مائك السهران او تاري

مستعملن فعلن مستعملن بحـار
 يـكـي دـمـاً من جـرـحـ بـحـار
 وـاظـنـ انهـ لاـ يـخـفـىـ عـلـيـكـ اـتـقـالـهـ إـلـىـ (ـالـسـرـيعـ)ـ فـيـ الاـشـطـرـ الـاـرـبـعـةـ
 الاـخـيـرـةـ ثـمـ اـسـتـمـرـ عـلـىـ هـذـاـ السـرـيعـ فـيـ بـقـيـةـ المـقـطـعـ :
 اـطـفـالـكـ المـوـتـىـ عـلـىـ المـرـفـأـ
 يـكـونـ فـيـ الـرـيـحـ الشـمـالـيـةـ
 وـالـنـورـ مـنـ مـصـبـاحـهـ المـطـفـأـ
 قدـ غـارـ كـالـمـدـيـةـ

في صدرِي العاري ٠٠٠٠ الخ (١)

بـ - اـمـاـ مـحـاـولـتـهـ فـيـ الطـوـيلـ فـهـيـ الـاـخـرـ لـاـ تـعـدـىـ التـزـامـهـ
 بـالـوـحدـةـ الـاـيـقـاعـيـةـ الـمـكـوـنـةـ مـنـ التـفـعـيلـتـيـنـ مـعـاـ (ـفـعـولـنـ مـفـاعـيلـنـ)ـ وـهـذـاـ
 مـثـالـ مـنـهـ :

تمامـينـ اـنـتـ الـآنـ وـالـلـلـيـلـ مـقـمرـ

اغـانـيـهـ اـنـسـامـ وـرـاعـيـهـ مـزـهـرـ

وـفـيـ عـالـمـ الـاـحـلـامـ مـنـ كـلـ دـوـحةـ

تلـقـاكـ مـعـبرـ

وـبـابـ غـفـاـ بـيـنـ الشـجـيـرـاتـ اـخـضرـ (٢)

وـفـيـماـ عـدـاـ ذـلـكـ لـاـ تـجـدـ فـيـهاـ (ـالـحـرـيـةـ)ـ فـيـ مـزـجـ التـفـعـيلـاتـ اوـ

عـدـدـهـاـ .

(١) اـلـشـوـدـةـ المـطـرـ ١٨٤ .

(٢) شـناـشـيـلـ ٥٤ .

جـ — فاما محاولة السباب في الخفيف فقد كانت في قصيده (ثعلب الموت)^(١) واكثراها أبيات كاملة من الخفيف ، وأحياناً أشطر تامة منها على الطريقة التي اتبعها الجواهري في (افروديت) ، وليس فيها ما يجلب النظر غيريتين في اولهما :

كم يمضّ الفوادَ ان يصبح الانسان صيداً لرمية الصياد
مثل أي الظباء ، أي العصافير ، ضعيفاً
قابعاً في ارتعادة الخوف يختضن ارتياها ، لأن ظلاًّ مخينا
وانت تدرك ان البيت الثاني بيت ناشز الايقاع : (فاعلاتن
مناعلن فاعلاتن فاعلاتن) لأن فيه تفعيلة زائدة على ايقاع الشطر .
اما الثاني فهو قوله :

وهي تختضن شلها الرعب أبةً ها بحيث الردى — كان الدروبَ .
٠٠ استلها ما ردكان النيوبا

وليس فيه ما يخرج على ايقاع الشطر غير (التدوير) بين البيتين
الذى اضطر اليه البدء بساكن (استلها) ولو لا له لقال : (كان الدروبَا
سلها مارد ٠٠٠

هذه النماذج هي كل ما وجدته للسباب من محاولات في البحار المزوجة
وانت ، بحيث تراها ، لا تخرج من الناحية العملية ، عما قلناه في الناحية
النظرية . وهي أما ان تضطر الى التزام (ايقاع الشطر) او مجزوئه ،
وبذلك يفقد (حرية) الشعر الحر ، واما ان يختار الحرية في مرج
التفعيلات ، فيفقد بذلك (ايقاع الشعر) .

* * *

(١) انشودة المطر ١٣٣ .

٢ - أدونيس وعرض القصيدة

اما المحاولة الجادة حقا، في الابحر الممزوجة ، فهي محاولة ادونيس في بحري الخفيف والبسيط ، فقد كتب قصائد مطولة من الخفيف ، احتفظ فيها بايقاع البحر كما هو ، اي باعادة (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) وهي الوحيدة المميزة لموسيقي الخفيف ، دون ان يفقد حريته *

أي ان قصائده الحرة الممزوجة خلت من (النشاز) الذي وقع به السباب من جهة ، كما أنه ، من الجهة الثانية ؛ كان (حراً) بمعنى أنه كسر (نظام البيت) ذي الشطرين ، واصبحت القصيدة ، لا تقف على أبيات تنتهي عند نهاية الاشطر *

ولكن ادونيس وقع في شيء جديد ، يحتاج الى اذن غير عربية ، فقد كتب قصائده من مقاطع ، فصل بين فقراتها — تبعاً للمعنى الذي يريد — بفواصل غير طبيعية ، أي لا قافية ولا ضرب ، فهو لا يقف حيث يقف الشطر ، بل يقف في وسطه ، ويقى الشطر معاقةً بالذى يليه اما على طريقة (التضمين) ^(١) احيانا او على طريقة (التدوير) ^(٢)

(١) يعتبر (التضمين) عيبا من عيوب القافية ويراد به : ان لا يستقل البيت بمعناه بل تعاقب قافية بصدر البيت الآخر ، بان تفتقر اليه في افاده المعنى ولا تستغني عنه كقول النابغة :

وهم وردوا (الجفار) على تميم وهم اصحاب يوم (عكاظ) اني شهدت لهم مواطن صادرات شهدن لهم بحسن الظن مني

(٢) التدوير) هو ان ينتهي الشطر في وسط الكلمة تكون بقيتها

بين الاشطر — وهو الغالب — بحيث قد يصل هذا التدوير بين اشطر
 تبلغ السبعين احياناً ، ولا ينتهي الا حيث يبدأ بمقطع جديد .
 ونحن اذا اردنا ان نقف في الانشداد ، حيث اراد الشاعر ، نكون
 قد وقينا على غير وزن ، اما اذا وقينا مع (الوحدة الايقاعية) للخفيف
 بقيت الاشطر (معلقة) بهذه الظاهرة الجديدة ، التضمين او التدوير
 الدائمين .

وللأخذ هذا المثال من قصيدة (هذا هو الاسمي) كما كتبها الشاعر:
 (۰۰۰ ما حيَا كُل حَكْمَةٍ / هذه ناريَ / لم تبق آيَةً / دمي
 الآيَة / هذا بدئي / دخلت الى حوضكِ / ارض تدور حوليَ اعضاوْكِ
 نيل يجري / طفونا ترسينا / تقاطعتِ في دمي قطعتْ صدركِ امواجي
 انهصرتِ لنبدأ : نسي الحب شفرة الليل / هل أصرخ أن الطوفان
 يأتي ؟ / لنبدأ : صرخةٌ تعرج المدينة والناس مرايا تمشي / اذا عبر
 الملحُ التقينا هل انت ؟ /
 — « حبيَ جرح ”

جسدي وردة على الجرح لا يقطف الا موتاً دمي مغضّن أسلَمَ
 اوراقه استقر) (۲) .

ونحن اذا فصلنا بين اشطر الخفيف هنا ، خنقتنا ظاهرة التدوير

المستمر :

ما حيَا كُل حَكْمَةٍ هَذِه نَارِيَ لم تبق آيَةً دمي الـ

في الشطر الثاني كقول ابي العلاء المعري :

لياتي هذه عروس من الزنسنج عاليها قلائد من جمان

(۱) مجلة موافق (لادونيس العدد ۴ السنة الاولى ۱۹۶۹ .

ية هذا بدئي دخلت الى حي
 ؤك نيل يجري طفولنا ترسب
 رك امواجي انهصرت لنبدأ :
 سرخ ان الطوفان يأتي ؟ لنبدأ :
 س مرايا تمثي اذا عبر الماء
 جسدي وردة على الجرح لا يق
 والادونيسيون يبالغون في براعة هذه التجارب فيقولون مثلاً :
 (هكذا يجيء هذا الصوت محمولاً في ابعد شكلية جديدة ،
 تعانق لا نهاية الصعود الصوفي ، ولا محدودية الشكل ، منتقل من
 عهد (الشكل الواحد) الذي يفرض سلفاً على كل قصيدة ، الى مرحلة
 يصبح فيها لكل قصيدة شكلها الخاص : من عهد (عروض الشعر)
 الى عهد (عروض القصيدة))^(١) .

وملحوظاتي على هذا النمط من كتابة القصيدة ، انه يخالف ما
 اعتادته الاذن العربية من موسيقى الشعر ، واذا وجد في الشعر الانجليزي
 او الشعر الفرنسي ما يسمى بـ (الجريان) او (تسلسل المعنى في اكثـر
 من بيت)^(٢) فليس معنى ذلك ان الاذن العربية ، ترحب بهذا النوع
 من الجريان ، بدليل انها رفضت ظاهرة (التضمين) التي وردت في
 امثلة نادرة جداً ، واعتبرتها عيباً وشذوذًا . كما انها لم تستسغ من
 التدوير الا ما كان بين شطري البيت ، ولذلك اعتبرت الایات المنسوبة
 لابي العلاء من التكلف والمعايات :

(١) خالدة سعيد في غلاف ديوان (كتاب التحولات) لادونيس .

(٢) غالى شكري في : شعرنا الحديث الى أين ص ٣٤ .

اصلحك الله واب
واجب ان تأتينا الـ
ـ خالي لكي نحدث عهـ
ـ لاء فما مثلك مـ منـ
ـ سـ يـوـمـ الـىـ مـنـزلـنـاـ الـ
ـ دـأـ بـكـ يـاـ خـيـرـ الاـخـلـ
ـ غـيـرـ عـهـدـاـ اوـ غـفـارـاـ (١)

الشعر المرسل ومحاولة أدونيس :

على اني لا اعتبر هذه المحاولات الادونيسية - من ناحيةٍ
شكالية - تختلف كثيراً عن تجارب الشعراء العرب في (الشعر المرسل)
فاننا اذا استثنينا (التدوير) - وهو موضع ثقل المحاولة الادونيسية -
بقي الجريان ، أو تسلسل المعنى في اكثر من بيت ، وبقي الاحتفاظ
بالوحدة الايقاعية - الشطر - كما هو في التجربتين : الادونيسية ،
والشعر المرسل ، وربما كان الشعر المرسل أقرب الى آذانا من الحاج
التدوير الادونيسى . وهذه نماذج منه :

آ - محاولة أبو حديد في الخفيف :

ترجم محمد فريد ابو حديد مسرحيات شكسبير ، في الثلاثينيات
بهذا النوع المرسل ، على البحر مختلفة ، وكتبها كتابة النثر ، مع
الاحتفاظ بالوحدة الايقاعية (الشطر) في كل بحر .

وهذه قطعة من مسرحية (يوليوس قيصر) على الخفيف :
(قيصر كان لي صديقاً وفيها لا ولكن (پروت) ينقم منه انه
طامع حريص واتقسم قد عرفتم پروت شهماً نبيلاً . قيصر قد أتى بأسرى
كثاري وحبانا فداءهم اموالاً ملأت بالغنى خزائن روما ، بهذه ترون

(1) ابن خلكان ١٤٣/٢ في ترجمة مظفر بن ابراهيم العيلاني الضرير.

قيصر يطغى ؟ كان اما يرى المساكين تبكي يذرف الدمع رأفةً ، ولعمري ان قلب الطغاة عاتٍ صليب . غير انني أقول هذا وانت قد سمعتم بپروت وهو كريم قال قد كان قيصر طهاحا . أرأيتم تلك الغدة وأنا يوم عيد الربيع ، اذ قد شهدتم كيف قدمت نحوه التاج ارجو لو تلقاء بالقبرول ثلاثة فأباه ؟ أكان ذلك حرصاً ؟)^(۱) .

ب - محاولة طه حسين في المديد :

وكتب الدكتور طه حسين في افتتاحه لفصل (ذو الجنحين) من كتاب (على هامش السيرة) هذه القطعة النثرية ، الا اتف سرعان ما تكتشف انها (شعر مرسى) على شطر المديد . (فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) : (أقبلت تسعى رويداً مثل ما يسعى النسيم العليل ، لا يمس الأرضَ وقع خطاهَا ، فهي كالروح سرى في الفضاء . نشر المسك علىها جناحاً فهي سر في فسمير الظلام . وهبت للروض بعض شذاها ، فجزاها بناءً جميل ، ومضى ينشر منه عبراً مستثيراً كامنات الشجون ، فإذا الجدول نشووان يبدى من هواء ماطواه الزمان . ردت الذكرى عليه أنساه ودعا الشوق اليه الجنين ذوراً طوراً شاحب قد براه من قديم الوجود مثل انهزال . صحب الأيام يشكوا إليها بشّه لو اسعدته الشكاوة . ودوى طوراً صاحب قد عراه من طريف الحب مثل الجنون . جاش حتى اضحك الأرض منه عن رياض بهجة للعيون ، وتفوس العاشقين كرات يبعث اليأس بها والرجاء كحياة الدهر تأتي عليها ظلمة الليل وضوء النهار)^(۲) .

(۱) سلسلة أقرأ العدد ۱۷ شكسبير ص ۹۲ .

(۲) على هامش السيرة للدكتور طه حسين ۱۲۵/۳ .

والخلاصة : ان ادوييس هو الآخر انتهى الى ما انتهى اليه السباب من العودة انى عمود الشعر - بشكله المرسل - فهو لم يستطع ان يمزج بين تفعيلات الخفيف بحرية تامة . بمعنى انه ترك اساس الايقاع في الشعر الحر (التفعيلية) وعاد الى اساس الايقاع في الشعر العمودي (الشطر) ، ولم تختلف تجربته عن تجارب الشعر المرسل الا في شيء واحد هو (التدوير) بين الاشطر ، واظن ان هذا التدوير موضع ثقل التجربة ، لان الاذن العربية لا ترحب به .

* * *

أشعر أنجز وانتهزين العدد

حاول السباب في قصيده (جيكور امي) ان يجمع بين اسطر من (الخفيف) واخرى من (الرمل) وثالثة من (الرجز) على أساس تساوي المقاطع بين تعلياتها فقال منها :

(خفيف) تلک امي وان اجئها کسیحا
(رمل) لاشما ازهارها والماء فيها ، والترابا
(رجز) ونافضاً بمقتضی ، اعشاشها والغابا
تلک اطیار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوح
اوينشنـ في(بویبـ) الجناحین: کزهـ ینفتح الافوافاـ (خفيف)
(رمل) ها هنا عند الضحى کان اللقاء
(رجز) وكانت الشمس على شفاهها تكسر الاطیافاـ
الى آخرهـ ٠ ٠ ٠ ٠

ثم قال في هامشها : (اذا كان ٣ « فاعلاتن مستعملن فاعلاتن » = ٣ فاعلاتن ، ٣ مستعملن ، ٣ فاعلاتن مثلاً ، فان الفرضية التي تقوم هذه القصيدة مرسومة علىها ، صحيحة ٠٠) ^(١)

وبالرغم من ان الاذن العربية ، تنفر من هذه الفرضي النغمية في الایات السابقة ، دون حاجة الى معرفة بالعروض والموسيقى ، فان (تبرير) السباب لها بالتساوي ، لا ينطبق على النظرية الموسيقية للشعر العربي ٠

(١) شناشيل البنية الچلبي ص ٨٠

وذلك ان شعرنا العربي ، وان يكن (شعراً كمياً) — كما قدمنا —
اً ان أسماء الايقاع فيه قائم على (ترتيب) المقاطع ، لا على عددها
فحسب ، ولا على (التفعيلات) التي اختبرها الخليل لتكون معايير
توزيع بها المقاطع الصوتية للشعر .

ولو كان العدد ، وحده ، هو الاساس لموسيقى الشعر العربي
ل كانت (ذاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ، مساوية لاكثر مما ذكره السباب .
فهي تساوي : ٣ فاعلاتن او ٣ مستفعلن و ٣ مفعولاتٌ و ٣ مفاعلين .
اذ أن " كلاً " من هذه التفعيلات ، يتتألف من مقطع قصير — أي حرف
متحرك — وثلاثة مقاطع متوسطة — أي متحرك فساقن — ولكن
الاختلاف بينها في موضع القصير منها فهو أول مقاطع (مَ فاعي لن
د — —) وثاني مقاطع (فاعِ لاتن — ن —) وثالث مقاطع
(مسْ تفْ عِلن — د —) ورابع مقاطع (مفْ عولاتٌ — — د)
ذكما لا يجوز ان تجمع بين هذه التفعيلات في شطر واحد من الشعر
الحر ، لأننا نفقد (ايقاع التفعيلة) الواحدة ذات المقاطع المشابهة
عددا وترتيبا ، كذلك لا يجوز ان تجمع بين أشططر متساوية في العدد
مختلفة في الترتيب ، لأننا نفقد بذلك (ايقاع الشطر) ذي المقاطع
المتساوية عددا وترتيبا .

اذن فليس للتفعيلات وتساويها في العدد ، أي " اثر في ايجاد
موسيقى الشعر العربي ما لم يحافظ على ترتيب هذه المقاطع ان " في
التفعيلة او في الشطر .

خذ مثلاً لذلك ، لو أن شطراً يتتألف من التفعيلتين (فاعلاتن
فاعلن) فان عدد مقاطعهما يساوي — بلا شك — عدد مقاطع التفعيلتين

(فاعلن فاعلاتن) ولكنك لا تستطيع ان تجعل المجموعة الاولى في صدر بيتٍ والثانية في عجزه وانت محتفظ بوزن البيت ، وذلك لاختلاف ترتيب المقاطع بين الشطرين :

فاعـلاتـن فـاعـلـن فـاعـلـن فـاعـلاتـن

— د — د — د — د — د —

ولكن هذا التوازن بين الشطرين يحصل لو كان الثاني (فاعان مستفعلان) فانه بالرغم من اختلاف المجموعتين صورة ، فان الایقاع فيما واحده لاتحاد الترتيب :

فاعـلاتـن فـاعـلـن فـاعـلـن مـسـتـفـعـلـن

— د — د — د — د — د —

وقد يكون المثال اكثـر وضـواـحاـ لو أخـذـناـ شـطـرـ (المـدـيـدـ) فـانـ تـرـتـيبـ مـقـاطـعـ هـكـذـاـ : — د — د — د — د —

أـيـ ثـمـانـيـةـ مـقـاطـعـ مـتوـسـطـةـ بـيـنـهـاـ ثـلـاثـةـ مـقـاطـعـ قـصـيرـةـ .ـ فـاـذـاـ ضـمـنـاـ هـذـاـ تـرـتـيبـ فـيـهـاـ اـسـتـطـعـنـاـ اـنـ نـمزـجـ أـيـ التـفـعـيلـاتـ شـئـنـاـ دـوـنـ اـنـ يـقـعـ اـخـلـالـ بـمـوـسـيـقـىـ المـدـيـدـ ،ـ فـلـيـكـنـ مـثـلاـ :

ذـاعـلاتـنـ فـاعـلـنـ فـاعـلـاتـنـ

أـوـ : فـاعـلاتـنـ فـاعـلـاتـنـ فـعـولـنـ

أـوـ : ذـاعـلـنـ مـسـتـفـعـلـنـ ذـاعـلـاتـنـ

أـوـ : فـاعـلـنـ فـعـلـنـ فـعـولـنـ فـعـولـنـ

أـوـ نـ : فـاعـلـنـ فـعـلـنـ مـفـاعـيلـ فـعـلـنـ

أـوـ غـيرـ ذـلـكـ مـنـ التـفـعـيلـ ،ـ لـاـنـ (ـ التـرـتـيبـ)ـ فـيـ كـلـ نـمـطـ وـاحـدـ

وـلـكـنـنـاـ لـوـ جـئـنـاـ بـتـفـعـيلـ اـخـرىـ مـسـاوـيـهـ لـهـاـ فـيـ العـدـ — ثـمـانـيـةـ مـقـاطـعـ

متوسطة بينها ثلاثة قصيرة — ولكنها مخالفة في الترتيب فقدت الایقاع
المطلوب كأن نقول مثلاً :

مستفعلن فاعلن مفاعيلن

أو : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

أو : ذاعلن منعولات فاعلاتن

أو غير ذلك .

وبهذا — العدد المرتب — تتمايز الابحر فيما بينها ، وتحتفظ
بايقاعها الموسيقي ، سواء كتبناها شعرآ حراً أساسه الترتيب بين
مقاطع التفعيلة الواحدة المتكررة ، أم شعراً عمودياً أساسه الترتيب بين
مقاطع الشطر المتكرر .

نعم ربما كان (التوزين العددي) من دون ترتيب ، سائغاً في
شعر لغةٍ أخرى ، كما يقال عن الشعر الفرنسي ، والى ان تعتاد الاذن
العربية على ذلك فسوف يأتي من يعيد كتابة هذا الفصل .

* * *

نازك الملائكة وعرض الشاعر الحر^(١)

حين أراد الخليل ان يضع قواعده لاذان الشعر وما فيها من تغييرات ، طارئة او لا زمة ، استعمل طريقة (الاستقراء) للشعر العربي المسموع في زمانه ، وحكم فيه حسه وذوقه الموسيقي ، بعد هذه القواعد الثابتة بالنسبة لنظام البيت ذي الشطرين ، ولم يستطع مرور الزمن ان يغير منها شيئاً .

وحين جاء شعرنا المعاصر بنظام آخر يقوم على شطر واحد ، أساسه التفعيلة المتكررة ، فقد كاد لزاماً على المعنين بشؤون الشعر الحديث ممن لهم الخبرة والحس الموسيقي ، ان يكملوا عملية الخليل في وضع قواعده هذا الشكل . ومن أولى من الشعراء الذين بدأوا بصوغ تجربتهم على هذا النمط ، ثم استمروا يدعون له بالحاج ، ويتبينون حركته واكتشافه .

وكنت أنا من المتابعين لتطور هذه الحركة ، وما كتب عنها - تأييداً وتفنيداً - وساهمت في ذلك بمحاضرة ألقيتها في الموسم الثقافي لمنتدى النشر عام ١٩٥٥ حول (الشعر الحر : تاريخه وتطوره) نشر أكثرها في السنة الأولى لمجلة النجف .

وحين صادر كتاب السيدة الملائكة عن (قضايا الشعر المعاصر) وفيه بحوث كثيرة عن عروض هذا الشعر ، سرت كثيراً ، لأنَّ هذا

(١) من بحث نشر في مجلة (النجف) حول كتاب (قضايا الشعر

العاصر) في عدد حزيران سنة ١٩٦٣ .

(الخليل) الذي كان الشكل الحديث بحاجة له ، نبع من بين رواده الاولئ ، ومن اكثراهم خبرة به .

ولا اكتس اني حينما قرأت تخطيطها لهذا العروض شعرت بصدمة منشؤها هذا بعد الشاسع بين (الخليلين) في طريقة استنتاج القاعدة في الوقت الذي نقرأ فيه عمّا لقيه الخليل بن احمد من عنّتٍ ومشقة في عمليات التجميع ، والتقسيم ، والتقطيع ، حتى أنّ ابنه حين رأه صارفا وقتها في ذلك ، خرج الى الناس وهو يقول : (ان ابي قد جنّ !) نرى الخليل الجديد يضع القواعد ويحسن القوانين ، دون أن يكلف نفسه بأبسط عمليات الاستقراء والاستنتاج .

على أن المؤلفة ، حين أرادت ان تضع قواعدها العروضية ، لم يغب عن بالها ما فعله الخليل فقد قالت : (وكما كان اعتماد الخليل ، في ضبطه للبحور والستقطات في زمانه ، على حسنه الشعري وذوقه ، وما يحفظ من الشعر العربي ، فقد كان اعتمادي أنا أيضا على حسي الشعري ، وذوقي وما احفظ من الشعر العربي)^(١) وقالت : ان هذه الملاحظات (نضجت في نفسي عبر سنتين كثيرة ، كنت خلالها أتابع ما تنشره المجالات الادبية ، والصحف اليومية من هذا الشعر)^(٢) .

ولكن العجيب في الامر انه حين تقرأ قواعدها ، لم تجدوها قد كلفت نفسها حتى النظر في القصائد التي كتبتها هي ، فضلا عما كتبه سواها – على وفرته وشيوخه – ولذلك فقد كانت قواعدها بجانب ، ونماذج هذا الشعر – بما فيه شعر نازك – بجانب آخر . وكل ما قالته

(١) (٢) قضايا الشعر المعاصر ص ٨٠ .

عن العيوب العروضية التي وقع فيها (الناشئون !) وما اهتمتهم به من ضعف الحسن ، والشناعة ، والقبح ، والجهل وعدم العلم بالعروض ، وغير ذلك ، كانت هي في شعرها من اوفرهم نصباً من هذه العيوب .

لذلك فان الذي يقرأ كتابها يخرج بأمرين لا ثالث لهما :

اما ان تكون هذه القواعد ، هي قواعد الشعر الحر الصحيح ، فان شعر نازك ، والسباب ، ونزار ، وعبد الصبور ، والبياتي ، وادونيس وكل رادة هذا الشعر خطأ في خطأ .

واما ان تكون دواوين هؤلاء هي النماذج التي تمثل الشعر الحر ، والتي تستخرج منها القاعدة ، فان قانونها العام ، لعروض الشعر الحر كله خطأ في خطأ .

وبعد ، فان أهم ما ركزت عليه الناقدة الفاضلة من قواعد اخذت على زملائها خروجهم عليها لجهل بالقواعد العروضية الثابتة هي : وحدة التشكيلات ، والوتد المجموع ، والزحاف ، والتشكيلات الخماسية والتساعية ، ومستفعulan في ضرب الرجز .

وسنقها معها في كل هذه الفصول لتحسين مدى ما وفقت اليه .

١ - تشكيلات القصيدة الحرة :

استعرضت الناقدة الفاضلة نماذج من شعرنا التقليدي ، الذي يحدد البيت الاول فيه شكلَ (الضرب) او (العروض) فيجب ان تسير عليه القصيدة كلها ، ثم خلاصت من ذلك الى ان الشعر الحر باعتباره ذو شطر واحد ، ليس فيه غير الضرب ، فان (الشطر الاول في القصيدة الحرة يعين للشاعر خاتمة كل شطر تاليٍ يرد فيها) ومعنى هذا ان وحدة الضرب قانون جار في القصيدة العربية مهما كان

اسلوها) (١) — أي عموديا أم حراً — ثم قالت في موضع آخر : (هذه المبادىء الاولية التي حافظ عليها الشاعر العربي في العصور كلها ، قد اضطربت وكانت تمحى في أيدي الناشئين ، الذين تناولوا حركة الشعر الحر ، واقبلا على الاندفاع معها . ذلك انهم خلطوا التشكيلات المتنافرة واوردوها جميعا في القصيدة الواحدة ، فكان الشاعر يجمع في قصيده المرقعة تشكيلات البحر كلها بلا مبالغة) ٠٠ (حتى ليضطر المرء الى أن يطوي قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرؤها مهملما ما قد يكون فيها من معان مبتكرة) . ثم أوردت مثالا من الكامل لجورج غانم خلط فيه بين الاضرب : (متفاعلن ، ومتفاعلن ، وفعلن وفعلن) ثم قالت بعد ذلك : (ان الشعراء — حتى في عصر الانحطاط — لم يقعوا في مثل هذا) (٢) .

والذي يبدو لي ان السيدة الملائكة ، ترسل هذه القواعد ارسالا وتتقد (الناشئين) ، لخروجهم عليها ، نقدا غير مسؤول ، وذلك لأنها لو امعنت النظر في تشكيلات الشعر الحر من أول تجربة الى آخر تجربة ، لوجدت الشعراء من غير الناشئين كالسياب ، والملائكة ، والبياتي ، وغيرهم يجمعون التشكيلات المختلفة للبحر الواحد ، وقد مرت نماذج ذلك في الابحر المختلفة .

ولعل السر في ذلك ، ان قاعدة واحدة الضرب انما تلزم الشكل القديم ، لأن أطوال أسطرها ثابتة ، فيجب ان يكون ضربها ثابتة ، أما الشعر الحر ، فإنه وإن كان ذا شطر واحد ، إلا أنه غير ثابت الطول

(١) نفس المصدر ص ٦٦ .

(٢) نفسه ص ٧٢ .

فما الداعي للالتزام بضرب موحد ، نعم لو كان رأي السيدة الملائكة جاء على سبيل الاقتراح لا تقرير القاعدة ، لكن مقبولاً .
واكبر دليل على عدم ثبت الناقدة فيما تقول ، انها تستشهد لحديثها عن وحدة الضرب ، بقصيدة من قصائدتها مختلفة الضرب ، فقد تحدثت في موضع آخر ، عن طبيعة الشعر الحر ووحدة الضرب فيه قالت : (وقد لاحظ الشاعر انه اذا وحّد الضرب ، استطاع ان يجمع مجزوء البحر ومشطوره ، واجزاءهما في القصيدة الواحدة ، لأن عدد مرات التكرار ، لا يؤثر في الموسيقى شيئاً ، ما دامت التفعيلة واحدة ، والضرب واحداً) ^(١) ثم استشهدت لذلك بقصيدتها (الى العام الجديد) وهي من الكامل وفيها جمعت بين الضرب المذيل (متفاعلان°) والضرب الصحيح (متفاعلن) من أول بيتين :
يا عام لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيف°
من عالم الاشباح ينكرنا البشر °

على أنه سبق ان استشهدنا لها من الكامل ايضا بقطعة من قصيدة (الوصول) وفيها الا ضرب التالية (متفاعلن ، متفاعلان° ، متفاعلان) . ووردت هذه الا ضرب نفسها في قصيدة (مر° القطار) من ديوان شطايا ورماد °

اما الابحر الاخرى ، افقد مررت لها قطعة من (اغنية حب لالكلمات) من الرمل وفيها الا ضرب (ذاعلان ، فاعلن ، فاعلان ، فعلان) وتكررت هذه الا ضرب المختلفة في قصيدها الرماليتين : (الخيط المشدود في شجرة السرو) او (النهر العاشق) °

(١) نفس المصدر ١٢٢ .

وفي الخبر جمعت من الاضرب في قصيدة (الافعون) بين (فاعلان ، وفاعلن ، ونعلن) ونفس الاضرب في قصيدةتي : (يحكى ان حفارين) و (تحية الجمهورية العراقية) .

وفي المتقارب جمعت بين الاضرب (فعلون ، فعلول ، فعو) في قصائدها : (طريق العودة) و (نحن وجميلة) و (وصلة الاشباح) . وفي السريع جمعت بين الضربين ٠٠ (فاعلن وفاعلان) في قصيدة (يوتوبيا في الجبال) .

ومع كل هذا فان هذه الشاعرة هي التي قالت عن زميلاتها فدوى طوقان ، لأنها جمعت بين أضرب مختلفة من الرجز : (ان أبيات فدوى مصابة باختلال فظيع يشك السمع العربي ، ويعذب حسن الموسيقى لدى أي انسان مرهن السمع ، وما من عروضي قط يستطيع اذيقها لا بل ان فدوى نفسها ، بحسها الشعري الرقيق ، او اعطت فطرتها الحكم لشطب هذا انخروج وابتأن تقع فيه) (١) .

وانا ارجو من الشاعرة الملائكة — تطبقا لقواعدتها — ان تعطي فطرتها الحكم فتشطب من دواوينها كل هذه القصائد التي أشرت اليها !!

٢ - الورث المجموع :

وحديثها عن الورث المجموع ، حديث هو الآخر لا يدل الا على عدم جديتها في وضع عروض للشعر الحر ، فهي مع اعترافها بان العروضيين لا يتعرضون لهذه القافية فقط ، نجدتها تطيل فيه في حديث (عاث) خلاصته : أن (الورث) وهو مقطع (علن) من متفاعلتين مثلا يتصف بشيء من الصلادة والقسوة بحيث يتحكم في الكلمة اذا وقع

(١) نفسه ١٥٢ .

في أولها ، ففي شفتها نصرين ، وإن (الكياسة الشعرية) تقتضي الشاعر — اذا نظم في الكامل أو الرجز ، أو المدارك ، أو السريع مما يقع الوتد في آخر تفعيلاته — أن يأتي به في آخر الكلمة ، كأن يقول : (متجافياً) او (زهر الربى) . أى أنها تريد أن تقول يجب أن يكتب الشاعر أبياته الكاملية هكذا :

- متلابع ، متعابث ، متسامح متعلّم ، متفهم" ، متدر ثم لا بد انها ادركت ان هذا النوع من النظم يلغى مهمة الراسخين في العروض ، فجعلت له قانوناً ذا خطوات ثلاثة ، خلاصته :
- ١ — ان يورد الشاعر الوتد في آخر الكلمة ، لا في أولها كأن يقول (متجافياً) .
 - ٢ — ان يورد الوتد في النصف الاول من الكلمة ، على أن يكون آخره حرف ماء ، ليكسر من شوكته ، مثل قول ابن مالك (واستعين الله في الفية) والوتد هنا مقطع (تعى) من (واستعين) .
 - ٣ — انه لا يمنع ان يقف الوتد على حرف صد في منتصف الكلمة ، بشرط ان يتذون الى جواره وتد يختتم الكلمة ، ووتد آخر يقف على حرف ماء ، أى ان الوتد الصاد يجب ان يقع بين وتدتين رخوين ^(١) .

وبعد اصدار هذا القانون للوتد ، بدأت بنقد الشعراء المعاصرين : (لأن معرفتهم بالشعر العربي السليم أقل مما ينبغي لهم . وقد يكون بعضهم من ملمني قراءة الشعر المعاصر ، وهو غالباً غير سالم من الاخطاء العروضية) ثم استشهدت لذلك ببيت لفدوی طوقان

(١) نفسه . ٨٢

من الرجز :

هنا استردى ذاًيَ التي تحطمتأيدي الآخرينْ
وقطعته هنسترد دتذائيل لتي تحط طمت بـأيْ دلـآخرين
مـفـاعـلـان مـسـتـفـعـان مـفـاعـلـان مـفـاعـلـان مـسـتـفـعـلـان
نمـقالـت : انـها (وـقـمـتـ اـرـبـعـ مـرـاتـ ، عـلـىـ حـرـفـ صـلـدـ غـيرـ مـمـدـودـ)
بيـنـهـاـ الـيـاءـ السـاـكـنـةـ غـيرـ المـدـوـدـةـ ، وـحـكـمـهـاـ فيـ هـذـاـ الـمـرـضـ حـكـمـ الـحـرـفـ
الـصـلـدـ) (١) أـيـ انـ فـدـوىـ خـالـفـتـ قـانـونـ السـيـدـةـ الـمـلـائـكـةـ ذـيـ الـخـطـوـاتـ
الـثـلـاثـ •

وـأـشـارـتـ فيـ نـهـاـيـةـ حـدـيـثـهاـ إـلـىـ أـنـ هـذـاـ شـائـعـ فيـ الشـعـرـ الـحرـ ، حـتـىـ
اصـبـحـتـ (الفـيـهـ اـبـنـ مـالـكـ) تـفـضـلـهـ مـنـ هـذـهـ النـاحـيـةـ ، وـالـذـنـبـ فيـ ذـلـكـ
ليـسـ ذـنـبـ (الـحـرـيـةـ) وـانـماـ هوـ ذـنـبـ الـجـهـلـ ، بـوضـعـفـ السـمـعـ ، وـالـاسـتـهـانـةـ
بـالـقـوـاءـ وـقـلـةـ الـمـبـلـاةـ بـالـخـطـأـ !! الخـ •

وـنـحنـ نـسـجـلـ عـلـيـهـاـ الـمـلـاحـظـاتـ التـالـيـةـ :

١ - انـ هـذـاـ القـانـونـ غـرـبـ عـلـىـ قـوـاءـ الـعـروـضـ ، وـالـشـعـرـ
وـالـحـسـ الـموـسـيقـيـ ، فـلـيـسـ بـيـنـاـ مـنـ يـنـشـدـ الـبـيـتـ اوـ (يـنـظـمـهـ) وـهـوـ
يـحاـولـ (تـقـطـيـعـهـ) إـلـىـ وـحدـاتـ الـمـوـسـيقـيـةـ ، لـيـعـرـفـ أـيـنـ يـقـعـ الـوـتـدـ ، إـلـاـ
إـذـاـ قـصـدـ ذـلـكـ • وـفـيـ حـالـةـ الـقصـدـ لـمـاـ يـكـوـنـ شـطـرـ الـكـلـمـةـ نـصـفـيـنـ مـنـ
خـصـائـصـ (الـوـتـدـ) ؟ أـلـاـ تـشـطـرـ (الـاسـبـابـ) الـكـلـمـةـ عـنـدـ وـقـوعـ التـفـعـيلـةـ
فـيـ وـسـطـهـاـ بـمـعـنـىـ اـنـاـ لـوـ أـخـذـنـاـ يـتـيـ مـهـيـارـ الـدـيـلـيـميـ مـنـ الـمـتـقـارـبـ :ـ
وـلـاـ اـنـيـ اـسـتـشـمـ الـخـطـوبـ أـطـيـبـ رـيـحـيـ أـوـ بـرـداـ
وـاحـمـدـ مـنـ نـشـرـهـاـ اـنـهـ اـذـاـ هـبـ ، مـثـلـ لـيـ اـحـمـداـ

(١) نـفـسـهـ ٨٣ .

ألا نجد — عند تقطيعهما — أن السبب من (فعولن) قد وقف
في وسط الكلمات ، على حروف صلدة ، وشقها نصفين ، وماذا يعني
ذلك ! ؟

ثم لو أخذنا أخذنا بيت عاي محسود طه :

جاورتها الصحراء تستشرف اليم وقرّ المحيط جنب الفلاء
وهو من الخفيف ، وفيه تعديلات تتوي بوتد ، واخرى تتوي
بسbib ، وكأنها تقف ، على حروف صلدة ، وتشطر الكلمة الى نصفين
عند الوقوف عليها ، فماذا يعني ذلك ؟

جاورتهن صحراء تستشرف اليم مَ وقراراً محبيط جنة بـ الفلاء
٢ — لو سلمنا بوجود فرقٍ بين الـ وـ التـ والـ سـ بـ في شـ طـ رـ هـ ماـ
الـ كـ لـ مـ ، وـ خـ صـ نـ هـ ذـ الـ قـ سـ وـ بـ الـ وـ تـ ، فـ اـ نـ اذا رـ جـ عـ نـ اـ لـ شـ عـ نـ
الـ عـ رـ بـ يـ الـ قـ دـ يـمـ اوـ الـ حـ دـ يـثـ ، فـ هـ لـ نـ جـ دـ هـ ذـ الـ قـ اـ دـ عـ سـ لـ يـمـ ، اوـ يـ اـيـ اـنـ هـمـ
لـ اـ يـ قـ فـونـ بـ الـ وـ تـ الاـ عـ لـ اـ اوـ اـخـرـ الـ كـ لـ مـ ، اوـ عـ لـ اـ حـ رـ وـ فـ مـ دـ — كـ ماـ
صـ نـ عـ اـ بـ نـ مـ الـ لـ مـ — ؟! وـ اـذـنـ فـ اـيـاتـ الـ بـ حـ تـرـيـ وـ الشـ رـ يـفـ الرـ ضـيـ وـ اـبـنـ
هـ اـنـ هـ اـيـ الـ اـنـ دـ لـ سـ يـ الـ تـالـيـةـ ، خـ اـرـجـةـ عـ اـلـىـ الـ عـ روـضـ ، لـ اـنـ الـ اوـ تـادـ فـيـهاـ وـ قـ فـتـ
عـ لـىـ حـ روـفـ صـ لـ دـ ؟!

نـ سـ تـ قـ صـرـ الـ اـكـ بـادـ وـ هيـ قـرـيـحةـ وـ نـ دـمـ فـيـضـ الدـمـعـ وـ هـوـ سـ جـامـ
ضـاقـتـ عـلـىـ اـلـارـضـ بـعـدـكـ كـاهـاـ وـ وجـدتـ أـضـيقـهاـ عـلـىـ بـلـادـيـ كـاهـاـ
لـ اـيـكـلـ السـرـحـانـ شـاـوـ طـعـيـنـهـ مـاـ عـلـىـهـ مـاـ عـلـىـهـ مـاـ عـلـىـهـ مـاـ عـلـىـهـ مـاـ عـلـىـهـ
عـلـىـ اـنـ رـبـاـ اـحـتـجـتـ السـيـدـةـ الـمـلـائـكـةـ ، بـأـنـ وـقـنـاتـ (ـ الـ عـ روـضـ)ـ
فـيـ اـوـاـخـرـ الـ اـشـطـرـ الـ اوـلـىـ مـنـ هـذـهـ الـ اـيـاتـ قـدـ خـفـقـ مـنـ ثـقـلـ الـ اوـ تـادـ الـ صـلـدةـ ،ـ
فـمـاـ هـيـ حـجـتهاـ لـوـ أـخـذـنـاـ أـيـاتـاـ مـنـ (ـ الـ كـاملـ الـ مـرـفـلـ)ـ وـأـنـ اـخـتـارـهـاـ

(مدورة) ليقف كل وتد فيها على حرف صد كقول عمرو بن معدى كرب :

ما ان جزعت ولا هنعت ولا يردّ بكاي زندا
ما ان جزع تولاهـ تولـاـ يـرـ دـبـكـايـ زـنـ سـداـ
أو قول السيد انحمربي :

وابك المطهـر للـمـطـهـر والمـطـهـرـةـ الزـكـيـةـ

وبـكـ المـطـهـرـ هـرـلـلـمـطـهـرـ هـرـ وـالمـطـهـرـ هـرـةـالـزـكـيـةـ

وبـعـدـ فـهـذـ الـامـثـلـةـ ماـ تـيـسـرـ لـيـ الاـسـتـشـهـادـ بـهـ منـ الـكـامـلـ فـقـطـ
ولـوـ اـنـيـ تـبـعـتـ الرـجـزـ وـالـسـرـيعـ لـضـاقـ المـجـالـ عنـ ذـلـكـ ،ـ وـيـكـفـيـ انـ
اـذـكـرـهاـ باـنـ (ـ مـنـظـرـمـةـ اـبـنـ مـالـكـ)ـ التـيـ أـثـنـتـ عـلـىـ موـسـيقـاـهـ ،ـ وـفـضـلـتـهاـ
عـلـىـ أـكـثـرـ الرـجـزـ المـعاـصـرـ ،ـ لـانـهـ تـجـبـتـ مـزـاقـ هـذـاـ الـوـتـدـ ،ـ وـالتـزـمتـ
بـالـقـانـونـ الـذـيـ فـرـضـتـهـ السـيـدـةـ الـمـلـائـكـةـ —ـ كـمـاـ قـالـتـ صـ ٨٥ـ —ـ هـذـهـ
الـمـنـظـومـةـ أـرـجـوـ أـنـ تـعـيـدـ قـرـاءـتـهـاـ مـرـةـ ثـانـيـةـ ،ـ فـاـنـاـ لـمـ أـقـرـأـهـاـ لـهـذـاـ الغـرضـ
وـلـكـنـيـ اـذـكـرـ جـيـداـ أـوـلـ أـيـاتـهـاـ ،ـ فـأـرـاهـ يـهـدـمـ قـانـونـهاـ مـنـ أـوـلـ بـيـتـ :ـ
قالـ مـحـمـدـ هـوـابـ نـمـالـكـ اـحـمـدـ رـبـ بـيـ اللـهـ خـيـرـ مـالـكـ
٣ـ اـنـاـ لـوـ حـاـكـمـاـ نـازـكـ الشـاعـرـةـ ،ـ بـقاـئـونـ نـازـكـ الـعـروـضـيـةـ ،ـ
لـكـانـتـ مـنـ جـمـلـةـ هـؤـلـاءـ الشـعـرـاءـ —ـ قـدـمـاءـ وـمـحـدـثـيـنـ —ـ مـنـ وـصـفـتـهـمـ
بـالـجـهـلـ ،ـ وـالـاسـتـهـانـةـ بـالـقـوـاعـدـ ،ـ بـلـ هـيـ مـنـ اـكـثـرـهـمـ وـقـوـعـاـ بـالـوـتـدـ
الـصـلـدـ فـقـدـ يـتـكـرـرـ ذـلـكـ ،ـ عـنـدـهـاـ ،ـ فـيـ اـيـاتـ مـتـتـالـيـةـ .ـ خـذـ مـثـلاـ قـوـلـهـاـ
فـيـ القـصـيـدةـ الـتـيـ اـسـتـشـهـدتـ بـهـاـ فـيـ كـتـابـهـاـ (ـ العـامـ الـجـدـيـدـ)ـ :

منـ عـالـمـ الـ أـشـبـاحـ يـنـ كـرـنـاـ الـبـشـرـ
وـيـفـرـ مـنـ سـناـ الـلـيـلـ وـالـ حـاضـيـ وـيـجـ سـهـلـاـ الـقـدـرـ

ونعيش اشت ساحاً تطوفُ

ومن قصيدة الى اختي سها :

والجد يص سرح يستحث ث خطاكِ وال حلم الكبيرِ

فالليل يع رفنا ونحد ن معًا نظلُ لـ أنا وأذ تـ

ومن قصيدة الوصول :

يا صمت نفسي عدتْ عدْ اليكَ بعد مـ سرى سنينِ

ضاقت بـ سـ البحارِ

ومن قصيدة هل ترجعين هذه الآيات الثلاثة :

الشوق يع صرني اليكَ ويطـ الـ مرـ الكلـوبـ

يغـتـالـ اـفـ رـاحـيـ وـيسـ لمـ كـلـ ضـوـ ءـ للـغـرـوبـ

لمـ يـقـ إـلـ لـلاـ رـجـعـ اـصـ مـاءـ يـكـنـ فـنـهاـ الشـحـوبـ

هذه امثلة مما تيسر لي من ديوان (قرارة الموجة) في قصائدها

الكامـلـيةـ ،ـ ولاـ أـدـريـ كـمـ فيـ قـصـائـدـهـاـ الـأـخـرـىـ مـنـ أـوـتـادـ قـاسـيـةـ !!

٣ - الزحاف :

أخذت الناقدة على زملائها في الشعر الحر ، تجوزهم في استعمال

(الزحاف) - وخصوصاً في الرجز - بصورة كبيرة ، حتى إن الجمهور

بدأ يعزف عن قراءة هذا الشعر - والحق معه - لتفشي الزحاف فيه

وهو - كما تقول - مرض يعتري التفعيلة ، وعليه تقع مسؤولية

شـنـاعـةـ الـايـقـاعـ وـالـنـثـرـيـةـ *

ثم تغرب بذلك مثلاً بقول صلاح عبد الصبور :

وـحـينـ يـقـبـلـ الـمسـاءـ ،ـ يـقـرـ الطـرـيقـ ،ـ وـالـظـلـامـ مـحـنةـ الغـرـيبـ

وـكـلـ تـفـعـيلـاتـهـ زـاحـفةـ :ـ (ـ مـفـاعـلـنـ مـفـاعـلـنـ مـفـاعـلـنـ مـفـاعـلـنـ

مفاعulan)

وانا لا ادربي — حتى لو كان هذا الزحاف مرضًا — ما علاقته ذلك ، بعرض الشعر الحر ، ليس في شعرنا العمودي مثل هذا المرض ؟ ! ثم ألم يكن توالي الزحاف قد ورّط العروضيين في وضع قواعدهم للاحاق البيت الزاحف عند اشتباهه بين بحرين ؟ !
لابدا نه مرّ عليها في كتب العروض نوع من السريع شطره (مستعمل مستعمل فعلن فعلن) وليس لهم من شواهد غير قول الشاعر:
النشر مسك والوجوه دنا نير واطراف الاكف عنهم °
وليس هذا البيت بسريع وانما هو من الكامل الاحد ، وقد دخل الاضمار كل تفعيلاته °

وبعد فهل كانت الشاعرة نازك بمنجاةٍ عن هذا المرض ، ليس في بيتٍ واحد ، بل في جملة ايات متعاقبة °

كقولها في قصيدة (الوصول) وهي من الكامل :

كم قصةٍ نامت وغطّت سرّها خلف القبور °
كم خطفةٍ من طيف حبٍ ، عاش حيناً ثم مات °
كم نغمةٍ في ذات صيفٍ عندما كان المساء °

مستعمل مستعمل مستعمل مستعمل °

واظن ان الناقدة تتفق معى في ان هذا الزحاف المتعاقب ، بالإضافة الى كونه — مرضًا طويلا — جعل نغمة الایيات أقرب الى الرجز منها الى الكامل °

٤ - التشكيّلات الخامسيّة :

أبرز ما في الشعر الحر من ميزات ، يذكرها له انصاره ، هي

حرية عدد تفعيلاته ، فإن الشاعر يقف حيث يتم المعنى دون تقيد بعده معيّن . ولكن الناقدة الفاضلة ، رأت أن أبيات الشعر التقليدي ليس فيها تشكيلات (خماسية) ولا تساعية - ولم تستطع تعليل هذه الظاهرة !! - لذلك فرضت على الشعر الحر، أن يتقييد بما كان العرب يتقييدون به ، فلا يجعل البيت خمس تفعيلات ولا تسعة - وما أدرى لم لم تقل ولا سبعة - واعتبرت هذا هو (قانون الأذن العربية !) ثم انحنت باللائمة على الشعراء ، لأنهم كتبوا اشطرأ خماسية ، وعلى النقاد (لأنهم تمرّ بهم مثل هذه الظاهرة فلا تلتفت انظارهم) ثم تورد أمثلة لفدوى طوقان والسياب تقول بعدها :

(لعل) هذه النماذج تخبرنا هي نفسها ، لماذا لم (يرتكب) العرب الوقوع في التفعيلات الخماسية ذلك لأنها تبدو قبيحة الواقع ، عسيرة على السمع ، بحيث لا تحتاج إلى أكثر من ايرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها) (١) .

وما أدرى أي شيء انافق من رأي شاعرنا المبدعة :

آ - أفرضها هذه القيود التعسفية على حرية الشعر الحر ، حتى تكون (الحرية) فيه (اشاعة) لا واقع لها ؟ !

ب - أم حيرتها في تعليل عدم وجود الأنماط الخماسية والتساعية في شعرنا التقليدي ، وهي تعلم بأنه (ذو شطرين) متساوين ، وطبيعة المساواة فيما تفرض أزدواجية التفعيلات ، فلا خمسة ، ولا سبعة ولا تسعة ، أما إذا وجد في شعرنا التقليدي ثلاث تفعيلات ، فهو في الشطر الواحد لا الشطرين ، وهو ما سمي بـ (المشطور) .

(١) قضايا الشعر المعاصر ص ١٠١ - ١٠٠ .

جـ - أـم فـرضـها ذـوقـها الخـاصـ في نـورـها الغـرـيبـ من الرـقـدينـ خـمـسـةـ وـتـسـعـةـ ، دـلـى الـذـوقـ الـعـامـ مـعـلـىـهـ ذـلـكـ مـرـةـ بـالـطـاـولـ ، وـمـرـةـ (ـبـأـنـ)ـ الرـقـمـ تـسـعـةـ هـوـ نـسـخـهـ شـنـيـعـ الـوـقـعـ فـيـ السـعـمـ كـالـرـقـمـ خـمـسـةـ تـامـاـ فـائـيـسـ الطـاـولـ بـوـحـدـهـ هـوـ الشـقـلـ فـيـهـ !!) (١)

دـ - واـخـيرـاـ عـدـمـ جـدـيـتهاـ فـيـ وـضـعـ هـذـهـ الـقـوـانـينـ الصـارـمـةـ ، بـدـلـيلـ انـهـاـ لـوـ كـانـتـ جـادـةـ فـعـلاـ ، وـمـتـبـهـةـ إـلـىـ شـنـاعـةـ الرـقـمـ خـمـسـةـ فـيـ الـاذـنـ الـعـرـبـيـةـ - كـمـاـ تـقـولـ - لـتـجـنبـتـ هـيـ الـوـقـعـ فـيـهـ ، مـعـ أـنـهـاـ مـنـ اـكـثـرـ الشـعـرـاءـ الـمـعـاصـرـينـ خـمـاسـيـاتـ فـيـ قـصـائـدـهـاـ الـحـرـةـ ، وـالـجـدـولـ الـآـتـيـ شـاهـدـ عـلـىـ ذـلـكـ :

فـيـ قـصـيـدةـ (ـ الـافـغـوانـ)	شـطـرـاـ خـمـاسـيـاـ	ثـمـانـيـةـ عـشـرـ
=	٢٠	وـفـيـ (ـ جـامـعـةـ الـظـلـالـ)
=	١٣	وـفـيـ (ـ جـبـالـ الشـمـالـ)
=	١١	وـفـيـ (ـ لـنـكـنـ اـصـدـقاءـ)
=	٢١	وـفـيـ (ـ طـرـيقـ الـعـودـةـ)
=	١١	وـفـيـ (ـ يـحـكـىـ اـنـ حـفـارـيـنـ)
=	٢٨	وـفـيـ (ـ صـلـاةـ الـاشـباحـ)

وـمـعـ هـذـاـ الـجـدـولـ الـخـمـاسـيـ اـذـكـرـ لـهـاـ الـقطـعـةـ التـالـيـةـ مـنـ (ـ جـامـعـةـ الـظـلـالـ)ـ وـهـيـ مـنـ الـمـتـقـارـبـ ، لـتـجـدـ أـنـ الرـقـمـ (ـ خـمـسـةـ)ـ لـمـ يـكـنـ شـنـيـعـاـ إـلـاـ فـيـ اـذـنـ (ـ نـازـكـ الـعـروـضـيـةـ)ـ اـمـاـ (ـ نـازـكـ الشـاعـرـةـ)ـ فـقـدـ جـعـلـتـهـ يـتـبـادـلـ بـيـنـ شـطـرـاـ وـآـخـرـ :

أـخـيرـاـ لـمـسـتـ الـحـيـاةـ	٣ـ تـفـعـيلـاتـ
وـادرـكـتـ ماـ هـيـ أـيـ فـرـاغـ ثـقـيلـ	٥

(١) قضـاياـ الـشـعـرـ الـمـعاـصرـ صـ ١٠١ـ - ١٠٠ـ .

أخيراً تبيّنت سرّ الواقع وخيّبته
 ٦
 وادركت اني اضعت زمانا طويلا
 ٥
 ألمَّ الظلال واخبط في نسمة المستحيل
 ٦
 ألمَّ الظلال ولا شيء غير الظلال
 ٥
 ومررت على الليالي
 ٣
 وهـ أنا ادرك اني لمـست الحياة
 ٥
 ٥ - مستفعلن في فرب الرجز :

أخذت السيدة نازك على نزار قباني ، وفدرى طوقان ، وصلاح
 عبد الصبور وغيرهم وقوعـهم في (خطأ شنيع) هو أنـهم يوردون
 (مستفعلن) في ضرب الرجز ، وتطالبـهم (ان يدرسوا العروض
 ولو دراسة عابرة ، ليتبينـوا الصواب من الخطأ) ، فـانـما وجد العروض
 ليـعينـ الشـعـراء ، اـكـثـرـ مـا يـعـيـنـ النـاظـمين)^(١) .
 ثم تذهبـ في تـعلـيلـ هـذـهـ الشـنـاعـةـ :

مرةً بالتقاء المـساـكـين ، وـتـسـتـدـلـ بـمـا ذـكـرـهـ النـحـويـونـ منـ (ـالـتنـوـينـ)
 الغـالـيـ)ـ فيـ بـيـتـ رـؤـبـةـ :
 أـقـاتـمـ الـاعـمـاقـ خـاوـيـ الـمـخـترـقـنـ مـشـتـبـهـ الـاعـلامـ لـمـاعـ الـخـفـقـنـ .
 وـمـرـةـ بـأـنـ الـعـروـضـ لاـ يـسـمـعـ بـهـذـهـ التـشـكـيـلـةـ فيـ (ـالـرـجـزـ)ـ وـلـيـسـ
 فيـ الشـعـرـ الـعـرـبـيـ كـلـهـ غـيرـ بـيـتـ رـؤـبـةـ ، وـهـوـ شـاعـرـ ، تـعـسـفـ النـحـاةـ
 فيـ التـمـاسـهـ .

وـمـرـةـ بـأـنـ الـاذـنـ الـعـرـبـيـ تـمـجـهـ لـشـنـاعـةـ وـقـعـهـ^(٢) .

(١) نفس المصدر ١٠٦ .

(٢) نفسه ١٠٣ .

ونقاشنا معها :

١ - لا اتصور ان تعليلها بالتقاء الساكنين ، وارد هنا ، لأنـ
ورد في محل (الوقف) وهو مستساغ عند العرب ، والعروضيون
يجيـزونه لأنـهم يـجيـزون ضرـوبا مشـابـهة كـمـذـيـلـ الـكـامـلـ ، والـسـرـيعـ
وـالـمـتـارـكـ . وـكـمـقـصـورـ الرـمـلـ وـالـمـتـقـارـبـ وـغـيـرـهـ ، وـكـلـهـا يـلـتـقـيـ فـيـهـاـ
الـسـاكـنـانـ ، وـلاـ اـتـصـورـ بـأـنـ لـ (ـمـسـتـفـعـلـانـ)ـ وـحـدـهـاـ خـصـوصـيـةـ فـيـ ثـقـلـ
التـقـاءـ السـاكـنـينـ دـوـنـ (ـمـتـفـعـلـانـ)ـ اوـ (ـفـاعـلـانـ)ـ اوـ (ـفـاعـلـاتـانـ)ـ وـاـذـاـ
كـانـ لـمـسـتـفـعـلـانـ وـحـدـهـاـ هـذـهـ خـصـوصـيـةـ فـلـمـاـذـاـ أـسـتـسـاغـتـ نـازـكـ اـدـخـالـهـاـ
فـيـ ضـرـبـ الـكـامـلـ كـمـ مـرـ"ـ فـيـ الـاـپـيـاتـ السـابـقـةـ :

كـمـ قـصـةـ نـامـتـ وـغـطـ طـتـ سـرـ"ـهـاـ خـلـفـ الـقـبـورـ
مـسـتـفـعـلـانـ مـسـتـفـعـلـ مـسـتـفـعـلـانـ
تمـ لوـ كـانـ لـهـاـ هـذـهـ خـصـوصـيـةـ عـنـدـ الـعـرـوـضـيـوـنـ ،ـ لـماـ اـدـخـلـوـهـاـ فـيـ
ضرـبـ بـعـضـ أـنـوـاعـ الـبـسيـطـ ،ـ وـاسـتـشـهـدـوـاـ لـهـاـ بـمـاـ مـرـ"ـ مـنـ قـوـلـ الـمـرـقـشـ :ـ
يـاـ اـبـنـةـ عـجـ لـاـنـ ماـ اـصـبـرـنـيـ عـلـىـ خـطـوـ بـكـنـهـ تـبـالـقـوـمـ
مـفـتـعـلـانـ فـاعـلـانـ مـفـتـعـلـ مـفـاعـلـانـ فـاعـلـانـ مـسـتـفـعـلـانـ

٢ - انـ عـدـمـ وـرـوـدـهـاـ بـيـنـ أـضـرـبـ الـرـجـزـ - عـنـدـ الـعـرـوـضـيـوـنـ -
لاـ يـشـكـلـ (ـجـرـمـاـ)ـ يـعـاقـبـ عـلـيـهـ الـمـعاـصـرـونـ ،ـ لـاـنـ التـقـيـدـ الـحـرـفيـ بـقـوـاـدـ
الـخـلـلـ ،ـ شـيـءـ لـاـ يـقـرـ"ـ التـطـوـرـ الشـعـرـيـ الـمـعاـصـرـ ،ـ وـلـوـلـاـ ذـلـكـ لـاـ وـجـدـ
الـشـعـرـ الـحـرـ !ـ اوـ كـمـ مـرـتـ بـنـاـ شـوـاهـدـ كـانـ فـيـهـاـ الـعـرـوـضـ بـجـانـبـ وـالـذـوقـ بـجـانـبـ
آـخـرـ،ـ وـاظـهـرـ الـادـلـهـ عـلـىـ ذـلـكـ ،ـ مـوـتـ كـثـيرـ مـنـ الـاضـرـبـ الـتـيـ ذـكـرـهـاـ الـعـرـوـضـيـوـنـ
وـلـمـ يـسـتـسـعـهـاـ الـذـوقـ الشـعـرـيـ الـعـامـ ،ـ وـاسـتـحـدـاثـ (ـأـضـرـبـ)ـ وـتـقـعـيـلـاتـ

لم تكن موجودة في العروض ولكن الذوق العام أقرها .
وأقرب الأمثلة ما أحدهـ شوفي من مشطور البسيط ، وما جعل
له من ضرب جديد يلتقي فيه هذان الساكنان كقوله :

جلاجل في البـيدٌ شجـية التـردـيدٌ

مـفـاعـلـن فـعـلـانـ مـفـاعـلـن فـعـلـانـ

ومـا أحـدـهـ حـافـظـ منـ ضـبـ (ـ المـخـلـعـ الـبـسـيـطـ)ـ وـ ضـبـهـ عـنـدـ
الـعـرـوـضـيـنـ (ـ فـعـولـنـ)ـ ـ فـقـصـرـهـ حـافـظـ وـجـعـلـهـ (ـ فـعـولـ°)ـ ،ـ وـهـوـ مـلـتـقـيـ
ساـكـنـيـنـ أـيـضاـ :

وـوـجـهـكـ الضـاحـكـ العـبـوسـ قدـ ضـاقـ عـنـ وـصـفـهـ البـيـانـ°

كـمـ سـطـرـتـ عـنـدـهـ طـرـوسـ بـقـسـمـةـ العـزـ وـالـهـوـانـ°

وـأـخـيـراـ لـوـ نـمـ يـكـنـ الخـرـوجـ عـلـىـ العـرـوـضـ اـعـتـمـادـاـ عـلـىـ الذـوقـ
الـعـامـ مـسـتـسـاغـاـ ،ـ مـاـ كـتـبـتـ السـيـدةـ الـمـلـائـكـةـ فـصـلـاـ فـيـ كـتـابـاـ عـنـ دـخـولـ
(ـ فـاعـلـ°)ـ فـيـ حـشـوـ الـخـبـبـ ،ـ وـهـيـ تـعـلـمـ أـنـ العـرـوـضـ يـأـبـيـ ذـلـكـ !!

٣ـ صـحـيـحـ اـنـ الشـعـرـ الـحرـ اـدـخـلـ (ـ مـسـتـفـعـلـانـ)ـ فـيـ ضـبـ الرـجزـ

وـلـكـنـ لـمـ يـكـنـ هـنـوـ أـوـلـ مـنـ فـعـلـ ذـلـكـ فـقـدـ سـبـقـهـ الشـعـرـ الـعـمـودـيـ ،ـ وـادـخـلـ
هـذـاـ الضـبـ فـيـ الرـجزـ ،ـ دـوـنـ اـنـ تـغـصـ بـهـ اـلـذـنـ الـعـرـيـةـ ،ـ اوـ يـرـفـضـهـ
الـذـوقـ الـعـامـ .ـ يـقـولـ عـلـىـ مـحـمـودـ طـهـ :

هـذـاـ الطـرـيقـ الـاـخـضـرـ الصـاعـدـ بـيـنـ رـبـوـتـينـ°

كـأـنـمـاـ شـقـ عـلـىـ قـدـرـ خـطـىـ لـعـاشـقـيـنـ°

الـشـجـرـاتـ حـسـوـلـهـ كـأـنـهـاـ اـهـدـابـ عـيـنـ°

• • • •

نبـأـ الصـدـىـ المـرـنـ عنـ قـدـلـوـمـ زـائـرـيـنـ

فاتبعت خمسة تهزّ عش طائرين
 وشاع في الغابة همّ من شفاه زهرتين :
 من الغريان هنا ؟ وما سراهما ؟ وأين ؟
 على ان الشاعر هنا (قيئد) القافية باء ساكنة ، ولو قيئدها باء
 ممدودة ، كما فعل الشعر الحر ، لكن اكتر موسيقية .
 ولا أظن ان الفرق بينهما يخفي على السيدة الملائكة ، فالقاء
 الساكين في ضرب (مفعولان) من قول عدّي يوم بدر :
 أنا عدّي والسحل . امشي بها مشي الفحل .
 اشد ثقلًا من التقائهما في الفرب نفسه من قول هند يوم احد :
 وبها بنى عبد الدار . وبها حماة الادبار .

خلاصة البحث :

من الواضح اني ما اردت بهذا العرض ، لآراء السيدة الملائكة ،
 في عروض الشعر الحر ، وتطبيقاتها على نماذجها الحرة ، ان أقدمها
 كشاعرة مبدعة ، او كمؤلفة بارعة ، ولكن أردت فقط ، أن اخاص من
 ذلك الى ان وضع قواعد ثابتة لعروض شعر جديد ، يتطلب منها جميعا
 — شعراء وقادا — الصبر على قراءة نماذجه ، وتلقي اصداء هذه
 النماذج في الاذن العربية ، فان قبلتها ، استخلصنا القاعدة على أساس
 قبولها ، وان رفضتها رفضناها . وليس من المعقول ان تتقييد بقواعد
 وضع لنظام البيت ذي الشطرين ، فنطبيتها — بحدافيرها — على نظام
 آخر يختلف بطبيعته وأطاره العام عنه .

ولو كان الامر في حرية الشعر الحر — كما تقول نازك — لا يتعذر

الحرية في عدد التفعيلات — عدا الخمسة والتسعه !! وان الشاعر فيه يجب أن يتقييد بكل قيود البيت ، والا فشعره ناشر خارج على الاذن العربية .. الخ فبماذا تعامل المسيدة الملائكة خروجها هي كشاعرة ، على كل ما افترضته من قيود *

انها — بلا شك — لا تشعر بأي ثبور ، في سمعها وذوقها ؟ من قصائدتها التي جمعت فيها الاضرب المختلفة ، والتشكيلات الخماسية والوتد المجموع وغير ذلك ، بدليل انها لو كافت تحسن بذلك ، لما كتبت هذه القصائد ، وبعضاها متأخر عن هذه القواعد المفروضة .. ونحن — قراءها — نشاهدها مثل ذلك . فلا نحسن في جمعها بين الاضرب أو التشكيلات الخماسية أو غيرها بأي خلل يصطikt السمع ، أو يخدش الذوق . وفي هذا اكبر دليل على ان (تعبيدها) لهذه القواعد ، كان بحاجة الى صبر وطاول أناة ، فهذه القواعد : لم تقم على استقرارٍ تام يصح معه الاستنتاج ، ولا على تحكيم للذوق العام — بما فيه ذوقها كشاعرة — وكانا نسلم بان الذوق العام هو الحكم الفصل في هذه المسائل .



بِرَوْضُ الْبَنْد

تمهيد :

لست أعرف ، بالضبط ، متى نشأ (البند) في الأدب العراقي ، وكل ما أعرفه ويعرفه غيري من الذين كتبوا في الموضوع ، انه وجد في جنوب العراق ، وفي البحرين ، ومنطقة الاهواز ، من أدباء كانت تغلب عليهم الثقافة الدينية ، أو التعليم في النجف الاشرف ، ثم اتشر في الاوساط الادبية العراقية ، ولم تعرفه البلاد العربية الأخرى ، ولعل أقدم ما وصل اليانا منه هي بنود شهاب الدين الموسوي المعروف (بابن معتوق الحويزي) المتوفي ١٠٨٧ هـ ، ولا تدل بنوده على أنها أقدم هذه النماذج ، بل ان تعبير ولده معتوق بن شهاب الدين — وهو جامع ديوانه — يدل على عدم تأكده منها فقد قال في ختامها : (انتهى ما وجدته له من البنود المنسوبة له رحمة الله)^(١) .

واكثر هذه النماذج وصل اليانا عن طريق المحفوظات ، و التداول بين دفاتر ومجاميع عشاق الأدب في القرون الثلاثة الماضية ، واكثر هؤلاء الحفاظ واصحاب المجاميع ليسوا من الشعراء او قناد الشعر لذلك فلا تخلو هذه النماذج من تحوير لعل منشاء خطأ الرواية على ان بعض الذين شاركوا في جيد ما سمعناه من هذه النماذج ، كانوا من شعراء (الزجل) ومن لا يعرف شيئاً عن عروض الشعر العربي ، ولا عن عدة الأديب الناقد من نحو وصرف وغيرهما ،

(١) ديوان ابن معتوق طبع بيروت سنة ١٨٨٥ ص ٢٣٠ .

كابن الخليفة المتوفى ١٢٤٧ هـ

لذلك فان مهمة الدارس لعرض البند ستكون صعبة — بلا
ريب — لما يحتمله من خطأ في هذه النماذج وهو متوفر في الاثنين معاً :
الشاعر ، والرواية ٠

واحسن خدمة قام بها الاستاذ عبد الكريم الدجيلي في كتابه
(البند في الادب العربي : تاريخه ونصوله) هي انه يسر للباحثين
هذه المجموعة النادرة من البنود — مع ما فيها من تحقيق وضبط —
بعد ان كان العثور على مثلها صعباً ، وقد بلغت حوالى مائة بند لاربعين
شاعراً ٠

على انه يوجد في (كشكول الشيخ يوسف البحرياني) المتوفى
١١٨٦ هـ^(١) مجموعة من البنود منها بنود علي باليل الحسيني وهي
مائة وخمسون بندًا ، اختار منها السيد محسن الامين في معادن
الجواهر^(٢) عشرين بندًا ، واختار منها الاستاذ الدجيلي ستة وعشرين
بندًا ، بالإضافة الى بنود السيد عبد الرؤوف الجد حفصي المتوفى
١١١٣ هـ^(٣) ٠

ما هو البند :

البند : شعر ذو شطر واحد ، يقوم ايقاعه على اساس التفعيلة
الواحدة المتكررة بحرية تامة ٠

(١) طبع هذا الكشكول على الحجر في الهند سنة ١٢٩١ وعلى
الحرف في النجف سنة ١٣٨١ هـ ٠

(٢) ج ٣ ص ٥٨٥ - ٥٩٢ ٠

(٣) انظر البند في الادب العربي ص ١٠ و ١٩ ٠

ولاجل هذا اعتبرنا ايقاع البند ، هو الاساس الذي يقوم عليه
الايقاع في الشعر الحر .

والنماذج التي وصلتنا من البند ، تقوم على بحري (الهزج)
وتفعياته (مقاعيـان) او الرمل وتفعيـلـه (فاعـلاتـن) . وبعـضـنـ نـمـاذـجـ
الـبـنـدـ تـخـلـطـ بـيـنـ الـبـحـرـيـنـ ، لـمـكـانـ التـشـابـهـ بـيـنـ تـفـعـيلـيـهـمـاـ ، فـاـنـ (منـاعـيـانـ)
تـأـلـفـ مـنـ وـتـدـ وـسـبـبـيـنـ ، او قـدـمـ أـحـدـهـمـاـ لـصـارـتـ (لـنـ مـفـاـيـ) المـسـاـوـيـةـ
لـفـاعـلاتـنـ . وـسـيـأـتـيـ اـيـضـاحـ ذـلـكـ عـنـدـ التـعـرـضـ لـنـمـاذـجـ الـبـنـدـ .
تـخـضـعـ هـاتـانـ التـفـعـيلـاتـانـ لـكـلـ ماـ تـخـضـعـانـ لـهـ منـ تـغـيـيرـ طـارـيـءـ فيـ
بـحـورـ الشـعـرـ ، مـنـ زـحـافـ اوـ عـلـةـ ، بـزـيـادـةـ تـقـضـيـهاـ طـبـيـعـةـ الـايـقـاعـ عـلـىـ
الـتـفـعـيلـةـ الـوـاحـدـةـ .

بحور البند :

ليس الامر كما زعمه بعض النقاد، من أن البند - كل بند - على بحر
الهزج بزيادة سبب خفيف في أوله ، ولا ما زعمه البعض الآخر من أنه
ذو وزنين متداخلين هما الرمل والهزج .

بل الصحيح ان في النماذج الموجودة منه الانواع الثلاثة ،
الهزج الصافي ، والرمل الصافي ، والممزوج من البحرين معا ، وفي هذا
الأخير كلام سيأتي في موضعه .

آ - بنود انهزج الصافي

أكثر الموجود لدينا من تراث البنود ، هو ما كان على المهزج ، ولذلك شاع عند المؤخرين أن البند على بحر المهزج ، فكتبوا بنودهم كلها عليه ، ومن هذه النماذج الجارية على المهزج (مفاعيان أو مفاعيل) بنود ابن معتوق ، والجد حفصي ، والخائري ، وبنود المؤخرين . وهذا واحد من بنود السيد نصر الله العلائي المتوفى ١١٥٦ هـ من ديوانه المطبوع .

سلاماً ما شندي الزهر
وقد باكره القطر
ولا العود على الجمر
ولا نعده المعرفة النفس
ولا العقد من الدار
على جيد منها الإنس
ولا زهر نجوم الافق ، مذ فارقها البدر
ولا وشى الطواويس ، ولا الخمر
وقد ناولها الساقي ، بكؤس يشبه النجم ، ولا الوصل وقد
جاد به الحب

بعيد القطع والهجر
ولا مبسمه الاشب وهو الائق الربط
ولا ريق العذاري العذب ، ابهى من تحياتِ نطاقِ الحصر
عنها ضاق تهدي للفتى التدب

(عليه) ذي السجايا الغر ، من أفلامه تنفث بالسحر وتبدي الانجم الزهر ، بليل النقس ، في أفق سما الطرس وتجلو الزهر في الاوراق مهما امطرت حبرا .

وهذه القطعة — كما تراها — على المزج الخالص ، واللماحظ انهم كانوا يكتبون البند كتابة النثر ، فكتبناه كتابة الشعر الحر ، لندلل على مدى التشابه بينهما ، من ناحية عروضية ، وقد رأينا ان تقف فيه على فقرات ذات قوافٍ تنتهي معها التفعيلة الهزجية (مفاعيلن) على ما يصلح ان يكون (ضربا) صحيحا ، ليكون اكثرا انسجاما ، ولو أنها وقنا على كل ما يصلح للتفقيبة كقوله : (بليل النقس / في أفق سما الطرس) أو (العذب) و (الندب) و (الرطب) ، لغير (الضرب) الى (مفاعيلان) ولا أصبحت التفعيلة التالية للقافية (مخرومة) من دون حاجة الى هذا التغيير ، لذلك اعتبرنا هذه القوافي (اسجاعا) ضمن الاشطر ، كما سيأتي اياضاح ذلك .

الزحافات والعال الشائعة في البند الهزجي :

اللماحظ ان هذه التفعيلة (مفاعيلان) في البنود الهزجية ، تلحق بها التغييرات التالية :

١ - (الكف) وهو حذف السابع الساكن فتصير (مفاعيل) ، ويقع في حشو البند بكثرة كقوله :

ولا فم سته المطربة النفس
مفاعيل مفاعيل مفاعيلان

٢ - (الحذف) وهو اسقاط السبب الاخير منها فتصبح مناعي (فعونن) ويكثر ذلك في اواخر البنود كقول ابن معتوق :
لـ الحمد على الصحة والسمـ ، وفي اليسر وفي العسر
وفي القوة ولضعف مدى الدهـر
ومـ سار شـى الزـهر
عـى الـريـح مـسـاءً و نـهـارـا (١)
مـفـاعـيـلـ مـفـاعـيـلـ فـعـولـ
وقد يقع الحذف ، اختيارا ، في بعض الاضرب اثناء البند ، كقول عبد الغفار الـاخـرس ١٢٩٠ هـ :
رـفـيعـ الـقـدرـ وـالـفـخـرـ
نـضـيرـ الشـمـسـ وـالـبـدـرـ
جـمـيـلاـ وـ جـمـلاـ وـ (ـكـمـلاـ)
وـمـنـ لـمـ يـهـتـدـ فـيـهـ إـلـىـ التـنـضـلـ فـقـدـ ضـلـ (ـضـلاـلـ)
اماـ وـالـغـرـبـ وـالـشـرـقـ
ورـبـ النـتـقـ وـالـرـتـقـ (٢)

ويكثر هذا الحذف ، اثناء البند ، في بنود المؤخرین كما يأتي .
٣ - (القصر) وهو حذف ساكن السبب الاخير واسكان متحركه فتصبح (مناعيل) وامثلتها هي اکثر القوافي الساکنة كما سیأتي .
٤ - (التذيل) وهو زيادة حرف ساكن على آخر التفعيلة فتصبح (مناعيلان) . ولا يوجد هذا في أضرب المزج العمودي ،

(١) البند في الـادـبـ الـعـرـبـيـ لـعبدـ الـكـرـيمـ الدـجـيـاـيـ صـ ٥ـ .

(٢) نفسـهـ ٩٥ـ .

الا انه هر جود في الشعر الحر ^(١) والبند كقول السيد عبد الرؤوف
 الجد حنصي ابهراني ١١١٣ هـ في مدح النبي (ص) :
 وما قدر مديحي بعد ما خصّ بـ (لولاك°) (مفاعيل°)
 وناهيك بها مرتبة جاوزت الافلاك° (مناعيلان°)
 وانحطت لها كل ما لوك الارض ، دعهم وقل الاملاك°
 فهو السيد الأيدى ، حامي الدين ، ماحي ظلم الاشرار ^(٢)
 فالغريب في الشطر الثاني والثالث والرابع هو (مفاعيلان) مع
 ملاحظة ان أول الشطرين الثالث والرابع قد لحقهما (الخرم) ، فاعيلان °
 ٥ - (الخرم) هو اسقاط الميم من (مناعيلان) أو مكتوفتهما
 (مناعيل°) ، وتقع جوازا في أولى بعثي الاشطر فتصبح (فاعيلن)
 او (فاعيل°) كما هو من قول الجد حنصي ، وكقول ابن معتوقي في
 الاشطر الاربعة الاولى :

وانظر أثر القدرة
 واجل غمق الحيرة
 في فجر سنا الخبرة

(١) من امثلة الشعر الحر قول السباب ، وسلامة حجاوي وقد
 تقدما . وقول صلاح احمد ابراهيم :
 غشاوات غشاوات
 وانياب تعزقني ، واصوات
 فيها احزان هدى الصبر ، يا احزان
 خذى غرفة دمع واغسلي بالمالح نزف القلب والشريان
 (٢) البند في الادب العربي للمجيبي ص ١٣ .

وارن الملك الاطلس والعرش °

وما فيه من القش °^(١)

على ان (الحرم) مستساغ هنا ، وواقع حتى في بزود الشعراء
المجيدين من المتأخرین أمثال الشيخ عبد الحمیں الجواهري ١٣٣٥ هـ
في بندہ :

أى بدر سما المجد

والحاوي صنات تمتقل الشهب بالعد

والراقي — ولا سلئم غير الفخر — أوج الشرف، المحسن

جوادا عد مسنون العطا والجود نارضا ايما فرض

والجاری بمضمار العلی المحرز منه قصب السبق °

الى غایة فخر دون ادناها ، من العجز ، كبا البرق °^(٢)

فان أوائل الاشطر : الثاني والثالث والخامس مخرومة ° ومثل

ذلك قول الشيخ عبد الحمیں صادق ١٣٦١ هـ :

ولا أعدب ، او أطيب ، او أحمس مشروب °

من هذا الذي في جبعة القرطاس مكتوب °^(٣)

وقوله :

ما صوبت انظاري في مخضل ارجاء

وسعدت بأفکاري في آفاق جوزاء

على ان عروض الحاليل لا ينكر وجود (الحرم) في مفاعيـان او

(١) نفسه ص ٣ .

(٢) نفسه ١١٧ .

(٣) نفسه ١٢٠ .

ذعولن في شعرنا القديم ، وهو شائع حتى في شعرنا الحديث في الاشطر
 الثانية من المقارب سواء كان الشعر حراً أم عمودياً^(١) كما تقدم
 وكما يقع الخرم في أوائل الاشطر اختياراً ، قد يقع في أوائل البنود
 حتى قلقة ، كقول الشيخ محمد حسين الحاي ، وقد افتسح بنده بـ (فاعيل)
 المخرومة :

ما الأغيد ذو صرفٍ كحيلٍ ناعم الخدَّ
 حكت ريقَةٍ فيه لذَّةُ الخمرة والشهَدَ

اذا ما ماسَتْيَا خفتَ ان ينقدَ منه مائسٌ القدَّ^(٢)

٦ - (الخزم) وهو زيادة حرف متتحرك ، او سبب خفيف في أوائل
 البنود ، اختياراً ، وقد وجد هذا الخزم في البنود الخمسة الاولى لابن
 معتوق ، فصار تقليداً شائعاً عند بعض الذين تأخروا عنه .
 فمن امثلة الخزم بحرف متتحرك قول ابن معتوق في مدح السيد

(١) من امثلة الخرم في شعرنا العمودي قول الجواهري :
 أخي جعفرا ان رجم السينين بعدك عندي صدى مبهم
 وقول محمد الهجري :

وما حفظ الليل من كركرات لم يدر صاحبها ما يعني
 قان (بعد) و (نم يد) مخرونستان (عول) و (عولن) وهم بحاجة الى
 حرف متتحرك (ا و) فتكونان (فعول) (فعولن) .

ومن امثلته في الشعر الحر قول علي باكثير :
 لترمنَ اسيافكم في التراب

ولتسمعنَ قرار اميركم المستفز

فان أول الشطر الثاني (ا ولتسن) مخرومة (عوان) .

(٢) الدجبلاني / ١٢٧ .

بركة خان :

شـ سـنـ" يهـجـمـ فيـ بـيـضـ ظـبـىـ الـهـنـدـ
عـلـىـ الـاسـدـ

فـيـغـزوـ شـرـفـ الـمـجـدـ

وـيـعـطـيـ بـدـارـ العـيـنـ ، فـيـشـرـيـ درـرـ الـحـمـدـ
مـنـ الرـفـدـ

اـذـاـ سـارـ سـرـىـ الذـعـرـ اـلـىـ نـحـوـ اـعـادـيـهـ

وـاـنـ حـلـ " ثـوـيـ الفـخـرـ بـنـادـيـهـ " ١)

وـمـنـ اـمـثـلـةـ زـيـادـةـ السـبـبـ قولـ الجـدـ حـفـصـيـ :

ياـ/ رـسـولـ اللـهـ ياـ أـشـرـفـ رـاقـ فـلـكـ الفـخـرـ

وـيـامـنـ بـحـمـاهـ نـحـتـمـيـ مـنـ نـوبـ الدـهـرـ

وـنـسـتـعـلـدـيـ بـجـدـواـهـ عـلـىـ حـادـثـةـ الـفـقـرـ

فـأـدـنـىـ سـحـ سـحـ يـمـنـاهـ عـلـىـ السـائـلـ كـالـنـهـرـ

وـلـاـ نـهـرـ

وـعـنـ نـائـلـهـ الـغـمـ ٠

روـيـ القـطـرـ عنـ الـبـحـرـ

وـعـنـ عـاـمـلـهـ الـعـاـمـلـ فـيـ الـحـربـ

وـعـنـ أـيـضـهـ الـعـالـمـ بـالـضـربـ

روـيـ القـطـرـ عنـ النـحـرـ

وـعـنـ عـزـمـتـهـ الـماـضـيـةـ الـأـمـرـ

روـيـ الـفـتـحـ عـنـ الـنـصـرـ

١) نفسه ص ٩ .

وعن طلعته الغراء يروي البدر في منتصف الشهر
فيما «ولاي أرجوك لذنب أنقل الظهر ،
فما لي عمل أرجو به الفوز لدى الحشر
سوى حبك مع حب (فتني) واساك بالنفس ، واعطاك يد
الطائع في حالي الاسرار والجهور
فكم جرّد في نصرك يا خير النبيين حساما (١) .



(١) الدجيري ص ١٤ .

ب - بنود أفراد الصافي

توجد بنود من الرمل الحالص، أشهرها بنود السيد علي باليل الحسيني وهي مائة وخمسون بندًا قصيراً قد التزم في آخرها قافية موحدة هي (الراء) المفتوحة: (جهراً، نهراً، أمراً، زجراً) وهكذا، وربما التزم في اشطره بقوافي تنتهي مع نهاية التفعيلة (فاعلاتن) فيكون البند منسجماً وقد تنتهي في وسط التفعيلة فينحرف الوزن إلى الموزج — كما سيأتي مثال ذلك في البنود الممزوجة — وفي أكثر الأحيان لا يلتزم بقافية أصلًاً.

توجد هذه البنود في ج ٣ من كشکول الشیخ یوسف البحراني ص ٢٤١ وما بعدها قال في مقدمتها: «هذه بذلة بنود قد بندتها على بحر الرمل، وعدتها مائة وعشرة بنود، غولاً ومدحًا ۰۰ الخ» ۰ واللاحظ ان الموجود منها في الكشکول مائة وخمسون بندًا ۰ وقد أشار صاحب البنود أيضًا في البند ١٣٤ الى البحر الذي اعتمد له بندره فقال — وهو لا يلتزم هنا غير القافية الاخيرة الراء —: (قد أثارت كلماتي، فيه كالشهب وزينت بها في كل بند، (فاعلاتن) ست مراتٍ فما فرق حوالٍ، بربت من حجل الفكر تجأى، كشموس بزغت في (رَمْل) الابحر من نظم ابن باليل (عليه)، ذاختب الافكار ان كنت لها كفاءً، وأهدد السمعَ مهراً) ^(١).

(١) كشکول الشیخ یوسف البحراني طبع النجف ٢٦٥/٣

وهذه نماذج مقنأة من بنود بالليل:
آ - قال في مدح النبي (ص) :
يا مناخ السعد والعز جالا
ومحيط المجد والنور حالا

سرت كالشمسين ، وما الشمرين لموانعنا مثلا
انها سوف تلافى دون عليك زوالا
واحتوت فيك صفات محلت قبل منلا
بعضها جود ثبات يخجل الغيث انهسلا
وكمال ، علئم البدر كمالا
وجمال بحر العالم بهرا^(١)
— وقال في التصوف :

راح يفدي (الحال) بالعم جلا
ولكم ساء فتى بالحال حالا

(نقطة) تمّ بها (سطح) البها (مستويٌ) الخط كمالاً

٢٥٢ / ٣) كشکول البحراتی .

٢) نفس المصدر ٢٦٣/٣

واشتکي کلاً اليها العطش الاکبر بالنفس ضلالاً
 شکوہ الظمان في البیداء آلا
 خیل الماء له شطاً ونهراء
 (١) ودوین الماء حت السیر شهراً
 د — وقال في التغزل أيضاً :
 کرَّ طفل الخال في نائرة الحرب صغیراً

وغداً في فیلق الحسن سوياً يمتنی من خده الوضاح بالعز سريراً
 فاغتدى (قيصر) ذي العزة يلقى ملك (الزنج) اسیراً وحسيراً
 وارتدى (نعمان) (بالنعمان) في العرب اسیراً
 واثنى — والنظر عند "الله كسرأ" — جمع (كسرى) (٢)
 هذه نماذج من بنود بالليل القصيرة ، والملحوظ ان (فاعلاتن)
 هنا يدخلها من الزحاف ، ما يدخل عليها في رمل الشعر العمودي من
 (الخبن) — حذف الثاني الساکن — كقوله : (ولكم) و (ودوین) .
 أما أضرب هذا النوع ففي واحدة صحيحة (فاعلاتن) .
 وستأتي لهذه التفعيلة أضرب أخرى في البنود الممزوجة .

(١) كشكول البحرياني ٢٤٨/٣

جـ - البنود الممزوجة

في الواقع ان البنود الممزوجة ، ليست هي ممزوجة من المزج والرمل – كما يتصور بعض النقاد – ^(١) ولا هي بالخارجية على الوزن ، أو المضطربة الاوزان كما يقول الاستاذ الدجيلي ^(٢) . وانما هي رمل خالص ، أو هزج خالص ، ولكن قضية المزج ، أو الاضطراب جاءت من طبيعة هذين الوزنين أولاً ، ومن طبيعة البنود ، ونظرة اصحاب البنود للقافية فيه ثانياً ، وقبل الدخول في تفصيل ذلك يحسن أن نأخذ نماذج من هذه البنود الممزوجة ؛ ثم نفصل ما اجملناه .

نماذج من البنود الممزوجة :

آ – يقول السيد عبد الرؤوف الجد حفصي ١١١٣ هـ وهو ينظم على المزج :

ألا يا أيها الحادي
ترفق بفؤادي
واحبس الركب .

ولو حل عقالٍ ، فكليم الشوق قد آنس برق القرب .
من نحو حمى الحب .

فظن النور في الطور بجنح الليل نارا

(١) نازك الملائكة في قضيّا الشعر المعاصر ، والدكتور صفاء خاصي في فن التقاطيع وغيرهما كما تأتي مناقشة ذلك .

(٢) عبد الكريم الدجيري مقدمة (البنود في الادب العربي) صـ ٢ .

فعدا يقتبس النار ، كما ظن ، بنعليه فنودي : اخلع °

٠٠٠ الى آخره

والملاحظ أن الشطرين الاولين هزجيان ، اختلف ضرباهما من (مفاعيلن) الى (فعولن) ، ثم انتقل في الثالث الى الرمل بتفعيلة واحدة بزنة (ثاعلاتان) هي (واحبس الركب °) ، عاد بعدها الى المزج في ثلاثة اشطر مختلفة الاضرب هي : (مفاعيلان ومفاعيل وفعولن) ورجم في الشطر الاخير الى الرمل °

والواقع ان هذا التنقل بين البحرين ، تنقل مصطنع ، ذلك لأننا فصلنا الفقرات الى أشطر مختلفة الاطوال وقفنا فيها على (سجعات) اعتبرناها قوافي ، ولو أنها اهدنا كتابتها على وقفات أخرى ، او لو أنها حركنا اماكن الوقوف ، لكان القطعة كلها من المزج الحالص على الشكل التالي :

« ألا يا اي بها الحادي ترفق بـ فؤادي واح
بس الركب ولو حل عقالِ فـ كليم الشو
ق قد آذ س برق القر بـ من نحو حمى الحب
غاظن النور في الطور بـ جمع اللي سل نارا فـ
غدا يقت بـ س النار كما ظنّ بنعليه فنودي اخلع °
٠٠٠

ومثل هذا قول ابن الجلفة الحلي ١٢٤٧ هـ من بنده المشهور :
أهل تعلم ام لا ان للحب لذذات °

وقد يعذر ، لا يعدل ، من فيه غراماً وجوىًّا مات °
فذا مذهب أرباب الكمالات °

فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات
 فكم قد هذب الحب بليداً
 فعدا في مسلك الآداب والفضل رشيداً
 صهٌ فما بالك أصبحت غلظ الطبع لا تعرف شوقاً
 لا ولا تظهر توقاً ٠٠٠ الخ (١)
 فقد بدأ هزجاً في الاشطر الخمسة الاولى ، ثم انتقل الى الرمل
 في الثلاثة الاخيرة ٠
 ولو اننا اعتبرنا القطعة كاملة دون هذا التفصيل ل كانت كاهماً
 هزجاً ، كما رأيت في بند الجلحفصي ٠
 ب - ويقول السيد علي باليل الحسيني من بنوده الرملية :
 قدّه يجلو علينا مبسمًا لو ينمّك البرق اختياراً
 قبل البرق ثنayah اضطراراً
 ثم خبّني بما يحکمه الحاكم ما بين لئاليه ٠
 وبين اللفظ من فيه ٠
 دع الحکم لباريه
 سما كل ” من الامرين قدرًا
 وعلا كل ” من الشغر وما يلفظ درا (٢)
 والملاحظ انه بدأ بالرمل ثم انتقل في الشطر الرابع الى المهرج ،
 واستمر به في الخامس والسادس ، ثم عاد الى الرمل في السابع باضرب
 مختلفة هي : فاعلاتان وفاعلاتان ٠٠ ومفاعيلن وفعولن ٠
 وليس ذلك ايضا الا ” لانا فصلناه اشطرا ذات قواف ، ولو اننا

(١) الدجياني ص ٦٨ .

(٢) كشكول الشيخ يوسف البحرياني ج ٣ ص ٢٤٩ .

انشدناه كما ينشد البند عادةً دون توقف ، لكان القطعة كلها على الرمل الصافي وقطيعها هكذا :

« قـدـه يـجـ سـلـو عـلـيـنا مـبـسـما لـو يـمـلـكـ البرـ قـاخـتـيـارـا
قـبـلـ البرـ قـثـنـيـا هـاـضـطـراـرـا ثـمـ خـبـرـ نـيـ بـماـ يـحـ
كـمـهـ الـحـاـ كـمـ ماـ يـبـ نـلـالـيـا هـوـبـينـ الـلـفـظـ مـنـ فـيـ
هـ دـعـ الـحـكـ مـلـبـارـيـا هـسـمـاـكـلـ لـ"ـمـنـ الـامـ رـيـنـ قـدـرـاـ
وـعـلـاـكـلـ لـ"ـمـنـ التـغـ رـوـمـاـيـدـ نـفـظـ دـرـاـ »

ومثل هذا قول السيد باقر الحسيني ١٢١٨ هـ وهو يبدأ على الرمل:

مـالـيـلـاتـ وـصـالـ
مـنـ بـدـيـعـاتـ جـمـالـ
وـنـسـيـمـاتـ شـمـالـ

حـمـلتـ نـشـرـ اـرـيـجـ مـنـ مـلـيـحـ ذـيـ ذـلـالـ
أـهـيـفـ الـقـدـ

كـحـيلـ الـطـرـفـ زـاهـيـ رـوـضـةـ الـخـدـ
مـرـيرـ الـهـجـرـ وـالـصـدـ
يـشـوـبـ الـهـزـلـ بـالـجـدـ

وـلـاـ يـلـفـيـ لـهـ فـيـ الـحـسـنـ مـنـ نـدـ
إـذـاـ مـاـ اـخـتـالـ مـاـ بـيـنـ مـحـبـيـهـ
غـرـورـاـ مـنـ تـجـنـيـهـ

أـرـانـاـ الـغـصـنـ الـمـيـاـسـ لـيـنـاـ وـاعـتـدـالـاـ
لـاـ وـلـاـ رـشـفـ كـوـوسـ

من يديه شمومس (١)

الخ

فقد بدأ بالاشطر الخامسة الاولى رمل ، وانتقل الى الهزج في اسطر
سبعة ، ثم عاد في الشطرين الاخرين الى الرمل وانت لو كتبت هذه
القطعة كتابة البند ، وانشدتها انشاده ، لقطعت كلها على الرمل الحالص .

أسباب انتزاج البند :

فالم أن هناك اسباباً يجعل بعض البنود ، تبدو في نظرنا مزيجة
من بحري الرمل والهزج ، بعضها يعود الى طبيعة هذين البحرين ،
وبعضها يعود الى طبيعة البند نفسه ونظرية الذين كتبوا فيه من جهة
اعتبار قوافيءه اسجاعاً .

١ - التشابه بين بحري الرمل والهزج :

هناك ابخر تتشابه تفعيلاتها من حيث تساويها في عدد المقاطع
الصوتية ، فالهزج والرمل ، وكذلك الرجز تتألف من تفعيلات متساوية
هي (مناعيلن ، فاعلاتن ، مستفعلن) اذ كل من هذه الثلاث يتتألف من
مقطع قصير وثلاث مقاطع متوسطة ، ولكن الاختلاف بينها من حيث
الترتيب فقط ، فالمقطع القصير هو أول مقاطع (مناعيلن د --)
وثاني مقاطع (فاعلاتن د --) وثالث مقاطع (مستفعلن د --)
د --) ولهذا السبب ادخلها الخليل في (دائرة) واحدة سماها (المجلب) .
ولوجود هذا التشابه بين التفعيلات ، فانا بتحوير بسيط تستطيع

(١) الدجيري ص ٤١ .

ان نقلب الوزن الوزجي الى رمل او رجز ، وبالعكس ، فلو كانت لدينا
مجموعة من تفاصيل هزجية :

مفاعيل مفاعيل مفاعيل مفاعيل
ونقلنا المقطع الاخير أي السبب الخفيف (لن) من آخرها الى
اولها ، لكان المقطع مرتبة ترتيب مجموعة من الرمل لا الهزج :

لن مناعي لن مناعي لن مناعي لن مناعي
وهكذا لو نقلنا السبيبين الاخرين الى اول المجموعة لكان
مجموعه من الرجز :

عيلى معا عيلى معا عيلى معا عيلى معا
وعلى هذا الضوء يمكن التداخل بين بحور الرمل ، والهزج ،
والرجز ، في آية قطعة من هذه البحور أي انك لو أزدت على بيتهن
هزجين سببا خفينا لكان الاول من الرمل والثاني من الهزج .
خذ قول شوقي مثلاً :

رأى قيس على رأيِّه ظبياً فناداه
فالقى الطبي اذيه ومس" الارض قرناه
وزد عليهما مقطعاً متوسطاً (قد رأى قيس) مثلاً ، تجد ان
البيت الاول صار رملاً والثاني هزجاً :

قد رأى قيس على رأيِّه ظبَّاً فناداه
ناعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان
فالقى الطبَّ يُ اذيه ومس الارض قرناه
مفاعيل مفاعيل مفاعيل مفاعيل

وهكذا لو أخذنا البيتين المنسوبين لللامام علي (ع) من الهزج:
حيازيمَك للموت فان الموت لاقيكا

ولا تجزع من الموت اذا حلّ بناديكا
فاننا لو زدنا عليهما كلمة (اشدّ) - كما هي روايتها المشهورة -
لكان البيت الاول رجزا والثاني هزجا :

اشدّ حيا زيمك لله الموت فان نلموت لا قيكا
مستفعان مفتحان مفتحان مستعلن مستفن
ولا تجزع من الموت اذا حلّ بناديكا
مفاعيل مفاعيل مفاعيل مفاعيل

وليس هذا الامر مقصورا على الابحر الثلاثة ، بل ان كل بحرين
يتساويان في عدد مقاطعهما الصوتية ، ويختلفان في ترتيبها ، يمكن
مزجهما بتقديم مقطع او تأخيره على احد المجموعتين ، فالكامل والوافر
متشابهان ، والمتدارك متتشابهان ، ولذلك فاننا بنقلة بسيطة
نستطيع أن ننقل البيت من الكامل الى الوافر وبالعكس .

خذ بيت ابراهيم ناجي وهو من الكامل :
نامت رسائل حبها كالطفل في أحلامها
وانقل مقطع (نامت) الى آخره تجد ان البحر تغير الى الوافر :
رسائل حبها كالطفل لـ في أحلامها نامت
وابقى مقطع كلمة (لا) من أبيات سالمي الخضراء وهي من المتدارك
تجد أنها أصبحت من المتقارب :

لا / تخلّ اريح النسيم يباعد ما بيننا
او بقية ذكري تندفع وجاعنا ، انا
قد ورثنا السماء

٢ - نظرية القدماء لطبيعة البند الشعري :

ظهر مما تقدم ان التشابه بين بعض الابحر - ومنها الرمل والهزج - يساعد على امتزاجهما في قطعة واحدة . وهنالك سبب آخر نابع من طبيعة البند نفسه ، ذلك ان الذين كتبوا في البند ، لم تكن عندهم فكرة عن كونه (شعراً موزوناً مقفى) لأن الشعر عند القدماء : (ما تساوت اجزاؤه في الطول والقصر والسوakan والحرفات) كما يقول الباقلاني ^(١) . ويبعدوا اي انه من أجل هذه النظرة ذهب المرحوم العقاد ومن شاعره الى (نثرية) الشعر الحر .

اذن (فالبند) عند من كتبوا به : (حلقة بين الشعر والنشر) فيه من النثر ان اطواله غير متساوية ، او فيه من الشعر هذا (الايقاع) القائم على انتعيلة الواحدة المستقرة . لذلك فقد كتبوه كتابة النثر ، وفصلاً بين فقراته - في الغالب - باسجاع تنتهي عند نهاية المعنى الذي تحمله الفقرة ، بعض النظر عن وقوع السجعة في نهاية تعUILة ، أو في وسطها . شأنهم في ذلك شأن بعض البديعين الذين التزموا بالسجع ضمن البيت ، فيما يسمى (بالتمسيط) دون مبالغة بوقوع السجعة في نهاية تعUILة من تعUILات الحشوات أو في وسطها .

خذ هذا المثال من البسيط - نادر مستانى في رثاء أصحاب الحسين(ع) :

سـدّ اذا انسقوـا ، أـسد اذا افترقوـا

شهـب اذا اخـتـرـقـوا الـأـبطـال واقتـلـوا

ذـادـوا الـحـتـوفـه ، باـكتـافـ الطـفـوـفـه ، عـلـى

رـغـمـ الانـوفـ ، وـلـمـ تـبـرـدـ لهمـ غـلـلـ

(١) اعجاز القرآن ص ٥٨ - ٥٩ .

والطعن مختلف ، فيسه ومؤتلف

والنحر منعطف ، والعمر منبتل

تجد أن اسجاعه بعضها ينتهي مع نهاية (ذاتان) من حشى

البسيط وبعضها في وسطها •

وكذلك لو أخذت قول الشيخ حسادي نوح من المتقارب :

سقت العدى ، يا نبي المهدى بكأس الردى ، رنق المنقع

فإنك تجد أن بعض سجعاته وقعت في وسط (فعولن) وبعضها

في نهايتها ، ولكننا لو اعتبرنا هذه الاسجاع قوافي تنهى اشطرا لكان

شطراً من المتقارب وشطراً من المتقارب على الشكل التالي (فعولن

فععل / فاعلن فاعلن / فعولن فععل / فاعلن فاعلن) •

من أجل هذا وجدنا (البنود) - هنا المزيلة منها - جارية على

تفعيلة واحدة من أول البند إلى آخره هي إما مفاعيلن وإنما فاعلاتن ،

ووجدنا الاسجاع قد تلزم نهاية التفعيلة وقد لا تلزم ، تبعاً لأذواق

كتابه وشعرائه ، فمن كان منهم مرحف الحسن ، يوقف في السجعة حيث

تنتهي التفعيلة فكان بهذه أكثر انسجاماً وموسيقية ، وهناك شواهد

كثيرة تستطيع أن توصلها إلى اشطر ذات قوافي دون أن يخرج البند

فيها من وزن إلى آخر ، وقد مر بعضها • ومن كان منهم قليل

المراقة لشعرية البند لا يغير ذلك اهتماماً فقد يقف بالسجعة

في وسط التفعيلة ، فإذا كانت هي مفاعيلن مثلاً ، واتهت السجعة مع

(مفاعي) كان السبب الأخير منها (لن) مضاداً إلى التفعيلة الأخرى

في أول الفقرة الثانية ، وهنا ينتقل (البند) حتماً من المزج إلى الرمل

- كما قدمنا ذلك - وإذا كانت التفعيلة (فاعلاتن) ولم تقف السجعة

معها كانت تقتصتها مأخذة من التفعيلة التالية لها ، فتكون المجموعة

القادمة ناقصة سبباً خفيناً ، ويعود البند حتماً إلى الهزج عند الوقوف على أسلوبيه ، وهكذا .

فالحقيقة أن أصحاب هذه البنود ، التي تبدو مضطربة ، لا يعتبرون هذه الأسلوبات قوافي يجب الوقوف عليها وإنما هي سجعات ضمن التفعيلة الواحدة المتكررة من أول البند إلى آخره ، وما يدل ذلك على اعتبارهم لها سجعات لا قوافي ، أنهم قد يجعلونها في مكان لا يمكن الوقوف عليه : آ – أما لأن التفعيلة التي تنتهي – عند الوقوف على السجعة – تكون قد بدأت بسادن كقول السيد باقر الحسيني من البند الرملي السابق :

(لجناب الماجد المولى الحبيب / الطيب الأصل النجيب /
الكافل العقل الأديب / البارع الخبر الاربي / الثاقب الرأي
اللبيب / الطاهر الأخلاق والأعراف مصباح هدى الأمة)^(١)
ب – وأما لأن الوقوف على السجعة واعتبارها (فافية) يخرج
بالبند إلى (ذوضى) نغمية من تفعيلات متساوية في الكلم مختلفة في
الترتيب . كقول السيد باقر نفسه من بند آخر :

(كرام الخائق / من خصوا بحسن الخائق / أهل الصدق /
سبل الحق / أمن الخائف الجاني / غيات الواله العاني / مصابيح
الدجى / باب الرجا / سفن النجا / أهل الحجى / ارعى الورى جارا
اذا ما الدهر جارا)^(٢) .

فإذا أردنا أن نعتبر (القاف) و (النون) و (الجيم) قوافي
لا أسلوبات ، خرجنا عن تفعيلتي الرمل والهزج معاً ، إلى تفعيلات أخرى

(١) الدجيري ص ٤١ .

(٢) نفسه ص ٤٤ .

لا علاقه لها بالبحرين المزوجين ، وان ساوتهمما في المقاطع ذ(مفعولات) في مثل قوله (أهل الصدق) و (سبل الحق) وكمستعملن في مثل : (باب الرجا) و (سنن النجا) و (أهل الحجى) ^(١) .

(١) من أجل ذلك لا زاني ميلا الى راي الدكتور جميل الملائكة في بحثه القيم عن (ميزان البند) واعتباره (ان من الخطأ القول بأن للبند بحرا معينا ، بل هو اخرى بأن يعرف بتأثيرته) فيقال : (دائرة البند) لا يحرر البند . وهو يقصد بها (دائرة المختار) التي تشمل المزج والرمل والرجز مضافا اليها (مفعولات) .

وما ادرى كيف استساغ ان يضييف اليها (مفعولات) ومما حفتها ! (مفعولت) مع علمه بان ليس في الشعر العربي ما يعتمد على تكرر هذه التفعيلة الثقيلة ، بل ان ورودها في الابحر المزوجة ليس سليما ، فهي لا ترد الا في حشو النسخ والمقتضب ، مطوية ، وتقلب الى (فاعلات) وفي عروض السريع وضربه على شكل محرف تماما ، وليس ذلك الا لشقاها على الذوق .

ويضاف الى ذلك ان افتراء العروضيين وجودها في ضرب السريع (موقوفة) وهم " باطل ، ذلك لأن آخر البيت - كل بيت - اما ان يكون متتحركا او ساكنا ، فان كان متتحركا اثبتت حركته الى صوت ساكن لعدم امكان الوقوف على متتحرك ، وحينئذ فيجب ان يكون افتراض الضرب (مفعولات) بالضرورة لا (مفعولات) وان كان ساكنا فان ضربه (مفعولات) فلا معنى لافتراض كونها (موقوفة) اصلا ، لانها هي الاصل والموقوف لا يوقف .

اما عن تبريره - ص ١٤ ، ١٥ - افحام مفعولات على (الدائرة بحجة الوقوف على بعض القوافي ، فيمكن الاستغناء عن ذلك بالضرب (مفاعيلان) وهو وارد في الشعر الحر ايضا ، ويمكن تقطيع المثال الذي اورده ، على

ج — وقد تتفق بنا الاسجاع أحيانا على أشطر غير موزونة ،
كقول السيد باقر القزويني في رناء الحسين (ع) :
(وما تنظر ان صالح على الجمع / سوى كف كبيّ نادر /
أو رأس ليثٍ طائر / في حومة البيد) . . .
فانك تستطيع ان تقطعها كلها على وزن الهزج مفاعيلن مفاعيلن .
(وما تنظر ان صالح على الجمع سوى كف
كميّ نا در أو رأ س ليثٍ طا ئري في حومه البيد) .
ولكنك لو افصلتها اشطرا لكان :
مفاعيلن مفاعيلن / مفاعيلن مفاعيلن فعو / مستفعان
مستعلن / مستعلن فعلن) . . .

وهي صورة غير منسجمة كما تراها . . .
والخلاصة : ان امتزاج البحرين في بعض البنود ، ليس مقصودا !
للساعر مطلقا ، وانما هو شيء اقتضته طبيعة التشابه بين التفعيلتين
الهزج ، بمساعدة ما جزوه من (خرم) أوائل الاشطر — كما مر — دون
حاجة الى هذا الاقحام :

والجوري يكسرى شر رف الايوان
والكلّ فيام لام تثال الام ر ما بين يديه و
عليه النا ج والاكل ل معمودان

اما حمله بعض الاشطر على «الرجز» ، فهو وان كان ممكنا ، من
الناحية النظرية ، الا انه على خلاف الذوق ، وال الاولى اعتبارها اسجاعا
ضمن البند ، خصوصا وان امثالها قليل جدا . ولا يوجد بين البنود بند
واحد يبدأ (بمستعلن) حتى يصح الفرض ، ولو في هذا القليل من الاشطر .

من جهة ، ونظرة صاحب البند الى (القافية) التي هي وقفة طبيعية في الاشطر ، ولكنه لا يراها كذلك وانما يعتبرها (سجعة) ضمن التفاعيل المتكررة ، فإذا وقفنا نحن عليها — بما يفرضه علينا الذوق — وجدنا باقي التفعيلة قد اضيف الى التفعيلة التالية غينحرف الوزن حتماً، ودعني اوضح الامر من شعرنا الحديث .

كتب يوسف الحال في ديوانه (البئر المهجورة) قصيدة بعنوان غريب : MEMEMTOMORI وهي من الرمل ونفيها هذا المقطع ، فلو اتنا قطّعناه كما كتبه في الديوان^(١) لكان ممزوجاً من الابحر ذاتها : الرمل والهزج والرجز :

فاعلاتن فاعلاتن فعلن	يا آلهي حينما مات ألم
مستفعلن مستفعلن فعلن	يشفع به حسن ؟ ألم يشفع
مذاعيان مفاعيلن	به سعي" الى الاسمى ؟
مفاعيلن مفاعيلن	بلى ، سعي الى الاسمى
مفاعيلن مفاعيلل فعلن	افيا ما مزّق الشوك يديه
فعلاتن فعلاتن	وقد ادرب عليه

ولكننا لو قطّعنا القطعة كاملة ل كانت كأنها من الرمل الصافي :
(يا الهي حينما مات الم يشد فمع به حسن ن الم يشد
فع مع به سعي الى الاسمى حتى بلى سعي الى الاسمى
حتى فيما مزّق الشوك يديه وقد ادرب عليه)
فهل يخطر ببالك ، أو بال يوسف الحال نفسه ، انه كان يكتب
(بند) ممزوجاً من الابحر الثلاثة . وطبعاً ، لا — وانما هو يكتب

(١) ديوان البئر المهجورة دار مجلة شعر بابنابن ص ٥٠ .

(شعراً حراً) على تفعيلة الرمل ، ولكنه — لغرض لا أعرفه —
كتب الاشطر هكذا فكانت بقايا التفعيلة في كل شطر تضاف الى
الشطر الجديد فينحرف الوزن ٠

خطة جديدة للبند :

رأينا ان سبب المزج بين البحرين في البند يعود في الواقع الى
شيئين : اتشابه في التفعيلة ونظرة شعراء البند للقافية ٠ ولكن بعض
المتأخرین من أصحاب البندود ، أدرکوا ما في القافية من (قرار) يزيد
موسيقية البند عذوبة ، لذلك فوي لم تعد عندهم (سجعة) يمكن أن
تقع في وسط التفعيلة ، وعند الوقوف عليها ينحرف البند الى الوزن
الآخر ، بل ان القافية عندهم اذا وقفت على (مضاعي) مثلا ، اعتبر
السبب الخفيف (لن) ملغي فيستمر البحر على تفعيلته الاولى ، وبهذا
احتفظ المتأخرون بوحدة الوزن ، مع وجود القافية ٠

وتعالب هذه الطريقة عند أصحاب الآذان المرهفة من شعراء البند
في القرن الثالث عشر والرابع عشر امثال السيد محمد القزويني ، وعبد
الغفار الآخرين ، والشيخ عبد الحسين صادق ، والاستاذ صالح
الجمعنزي وغيرهم ٠

وهذه نماذج منها :

آ — يقول السيد محمد القزويني ١٣٢٥ هـ من بند يداعب به ابن
أخيه ، الذي اشتكتى اليه صولة الشتاء ، وكيف منه عمه بمعونة
تهزم جيوشه :

ولم ترتفع الغبرة الا و (جويريد) بحد السيف قد عاد صريعا
وعغيرا (فعولن)

وما أقبلت الخيل من الميدان الا و (بكانون) لديها موئقا عاد
 اسيرا (فعولن)
 (مفاعيل °) فاھديناه موئقا لعلياك °
 (مفاعيل) وقدمناه مأسورا لمعناك °
 (فعولن) فاما ان يكن متا واما ان تقاديه فداءا
 (فعولن) ويadam لك الحاسد في الدهر فداءا (۱)
 واللاحظ انه ذو وزن واحد - المهزج - وان الوقوف على قوافيه
 لم يخرج به الى الوزن الآخر لانه راعى ذلك ، فاعتبر (مفاعي) هي
 الضرب والمعنى السبب الاخير (لن) وان اختللت التشكيلات بين الاشطر
 ب - وبنفس الطريقة تنقل بين الاضرب في بند آخر مع
 الاحتفاظ بالوزن :-

ومن اعمامك الغر °
 أخذت الطرف الاعلى من الفخر
 فلا زال تلك التوفيق من بارئك الحق (رفيقا)
 ويadam لك الفضل كما كان لاسلافك أهل العز والمجد (طريقا)
 وفي هذا بلوغاك °
 وفي صحة ما قد طرق الاسماع ذا اليوم امتحناك °
 فارسلنا اليك (البند) اكراما وتبجيلا
 « لتقراه على الناس على مكثٍ ونزلناه تنزيلا » (۲)

(۱) الدجلي ۱۱۱ .

(۲) نفسه ۱۱۳ .

ج — وتنقل عبد الغفار الآخرين ١٢٩٠ هـ بين هذين الضربين
(مفاعيلن) و (فعولن) دون أن ينحرف عن الوزن :

ويا حقا من العاج
سباني طرفك الساجي

وقد اورثني حبك من طرفك سقماً وانكساراً (فعولن)
وقد اجج من وجدي سنا نور محياك — وايم الله — ناراً =
ادرها مرّةً تحلُّ
فقد لذّ بها الوصول^(١)

د — ويقول الاستاذ صالح الجعفري ، بنفس الطريقة ، من بند
غزلي مطلعه : (تجلد ايها القلب / فقد عنَّ لك السرب) :

تجلَّ أمس للعشاق فاجتاح قلوبًا شفَّتها الوجد (مفاعيلن)
وزادتها التباريح شجونا (فعولن)
فطافت حوله ترقصنَّ الماسحور يزداد على الرقص هياماً وجنونا
(فعولن)
فما رق ولا لان°
ولا جازى باحسان°
ويقول فيه أيضاً :

تأمل سبب الفتنة في قد كخطئ الرديني اعتدلاً واحتيالاً
(فعولن)
وغضن البانة الفينان يسببي مهج العشاق حسناً وجمالاً (فعولن)
ذهب حادثت في الدهر°

(١) نفسه ص ٩٥ .

بغصن يثمر السحر ° (١)

هـ — ويقول استاذنا الجعفري ايضا في بند آخر يتذكر به مع أحد
العلماء من اعمامه :

وَمَا ظنَّكَ بِالدُّهْرِ وَاهْلِ الْفَضْلِ اربابِ الْكَمَالاتِ °

اَمَا كَانُوا يَعْدُونَ سَنِيًّا العُمُرَ آهَاتِهِ وَحَسَرَاتِهِ °

اَضَاءُوا ظَلَمَاتِ الدُّهْرِ فِي اَعْصَرِهِ السُّودِ الْخَوَالِيِّ (فعولن)

= فَكَانُوا بِسَمَّةٍ فِي ثَغْرِهِ الْعَابِسِ شَمَارِ الْلَّيَالِيِّ

وَلَوْلَاهُمْ لَمَا بَانَ طَرِيقَ الْعِلْمِ مَلْحُوْبًا اَمَامَ الْاَعْصَرِ الْبَيْضِ التَّوَالِيِّ =

ويقول منه أيضا :

كَأَنَّ الْعِلْمَ وَالْمَالَ يَعْيَشَانَ نَقِيبَيْنِ

فَذُو الْمَالِ بِلَا عِلْمٍ ، وَذُو الْعِلْمِ بِلَا مَالٍ ، يَسِّرْمُ (العيش) بِالدُّهْرِ

(فعولن) فَسَبَحَانَ الَّذِي لَوْ شَاءَ أَقْنَى

وَاعْطَاهُمْ وَاغْنَى

= وَسْلَاهُمْ وَسَرَّى عَنْهُمُ التَّكْيِيدُ اَفْضَالًا وَمَنَّا

وَسَبَحَانَ الَّذِي لَوْ شَاءَ اَنْ يَبْدِلَ هَذَا الْبَرَادَ دَفَءًا يَنْعَشَ النَّاسَ °

وَانْ يَكْسُوَ هَذَا الدَّاعِيُّ الْمَقْرُورُ (طَاقِي ° بَرَكَتِهِ) مَا اجْتَبَاهُنَّ

(ابن عباس)

وَانْ زَادَ عَلَيْهَا كَلْفَةً (اتفصيل) وَالاجْرُ فَلَا بَاسٌ ° (٢)

وَالملحوظ ان هذه الشواهد جمیعاً ، جمعت بين الضربین (مفاعيلن)

و (فعولن) لأنها أعطت للقافية قيمتها النغمية من كونها (قراراً) يتسمى

عليه الشطر ، واعتبرت ما زاد عليها من التفعيلة ملغى كما قلنا °

(١) الدجلي ١٤٦ .

(٢) نفسه ص ١٤٨ .

خلاصة عروض البند

- ١ - البند : شعر أساس الآيقاع فيه التفعيلة الواحدة المتكررة وهي اما (مفاعيلن) او (فاعلاتن) في اشطر مختلفة الاطوال . مختلفة الاضرب .
- ٢ - البنود الموجودة بعضها رمل خالص ، وبعضها هزج خالص ، وبعضها مزيج من البحرين معا على طريقة خاصة .
- ٣ - في البند قافية واحدة تقع في نهايته ، أو في نهاية بعض مقاطعه هي غالباً مفتوحة .
 - كالراء (جهرا) و (نهرا) و (شكرا) او (جهارا) (نهارا) وقد تكون لاما او ميما او غيرهما مفتوحة أو مشالة .
 - أما أشطره فقد تلتزم قافية موحدة، أو مزدوجة أو حرة وقد لا تلزم قافية اصلا .
- ٤ - يجوز في حشو البند نفس الجوازات الواردة في حشو الرمل والهزج من خبن (ئاعلاتن) وكف (مفاعيلن) .
- ٥ - أضرب البند هي :
 - آ - الضرب الصحيح : فاعلاتن في الرمل و مفاعيلن في المهزج .
 - ب - الضرب المقصور : في مفاعيلن فتصبح مفاعيلن .
 - ج - الضرب المحدود : مفاعيلن فتصبح فعولن .
 - د - الضرب المذال : مفاعيلن فتصبح مفاعيلان .
 - ه - الضرب المذال : في فاعلاتن فتصبح فاعلاتان .

٦ - يدخل البند المهزجي من العلل الجارية مجرى الزحاف في
عدم الازوم :

- ـ أ - علة الخرم : وهي اسقاط ميم (مفاعيلن) أو (مفاعيل)
فتصبحان : فاعيلن أو فاعيل ويقع ذلك في أوائل بعض الاشطر .
- ـ ب - علة الخزم : وهي زيادة حرف متحرك ، او سبب خفيف
ويقع ذلك في أوائل بعض البنود او أوائل مقاطع منها .



البند .. والشعر الحر^(١)

رأينا في البحوث السابقة ، ان للإيقاع في الشعر العربي نظامين: نظام تكون الوحدة الإيقاعية فيه شطراً ثابتاً الطول ، او بيتاً ذا شطرين يختلفان اختلافاً يسيراً في عدد مقاطعهما ونظام وحدته الإيقاعية هي (التفعيلة) الواحدة المتكررة في كل شطر غير ثابت الطول .

وتوصلنا الى ان النظام الثاني ، كان موجوداً في الأدب العربي من أوائل القرن الحادى عشر فيما سمي بـ (البند) وان حركة الشعر الحر المتأخرة ، ما هي الا وليدة هذا البند ، من ناحية الأساس الإيقاعي وليس هناك من اختلاف بينهما الا في ان البند كان يؤخذ من بحري الرمل والمزج ، فوسع الشعر الحر دائرة ايقاعه ، على كل الابحر ذات التفعيلة الواحدة المتكررة .

اما بقية الخصائص ، من اختلاف الأضرب ، او التشكيلات الخامامية والتسعائية ، وغيرها فهي خصائص مشتركة بينهما . ولكن بعض رواد حركة الشعر الحر حاولوا التفريق بين البند والشعر الحر من ناحية عروضية ، وتبعدم على ذلك بعض من كتب في العروض او في تاريخ الأدب الحديث ، امثال الدكتور صفاء خلوصي في كتابه (فن التقطيع الشعري)^(٢) ، والدكتور حسين نصار في بحثه عن (التفعيلة في الشعر العربي)^(٣) والاستاذ عبد الرزاق الهلالي في بحث

(١) من بحث نشر في مجلة (الاقلام) العدد ٦ / السنة الاولى شباط ١٩٦٥ .

(٢) فن التقطيع الشعري / الطبعة الثالثة ص ٣٩١ .

(٣) مجلة الاقلام العدد ٣ السنة الاولى .

عن (البند في الادب العراقي) ^(١) ، اما الرأي الذي اشتهد عليه هؤلاء الباحثون فهو رأي انسيدة نازك الملائكة في كتابها (قضايا الشعر المعاصر) ^(٢) .

وسوف اعرض رأي السيدة نازك، ثم اناقشه على ضوء المعلومات السابقة عن البند .

خلاصة رأي نازك الملائكة :

يتلخص قول السيدة الملائكة في : أن عروض البند يجب أن يتتألف من وزنين متداخلين - الهزج والرمل - فيبدأ الشاعر باشطر رملية (فاعلاتن فاعلاتن) غير متساوية الطول ، على أن لا يختتمها إلا بالضرب (فاعلاتان) لأن الجزء الأكبر منها (عاراتان) مساوٍ في وزنه لتفعيلة الهزج (مناعيل) وبهذا الضرب يمهّد للانتقال للبحر الثاني (الهزج) فيستمر في تفعيلاته (مناعيان مفاعيلن) على أن لا يختتمها إلا بالضرب (ذهولن) الذي يمهّد له العودة إلى الرمل . وهكذا من الرمل إلى الهزج ، ومن الهزج إلى الرمل حتى ينتهي البند . اما اذا استمر الشاعر في قصيده على وزن واحد ، كأن يكون الرمل وحده ، والهزج وحده ، فهو شعر حر وليس بند . وهذا هو الفارق الوحيد بين الفنين الشعريين القائمين على التفعيلة الواحدة .

وترى المؤاففة ان الشعر البحر اسهل من البند في خطته ، لانه يقوم على بحر واحد ، مقتضاها على تشكيلة واحدة منه لا يتخطاها ، شأنه

(١) مجلة الاقلام العدد ٣ السنة الاولى .

(٢) قضايا الشعر المعاصر ص ١٦٧ وما بعدها ..

شأن الشعر العربي في اسلوب الشطرين ، فلا يستطيع الشاعر الحر
ان يجمع بين التشكيلتين التاليتين :

مفاعيل مفاعيل

مفاعيل فعلن

اما في البند فان هاتين التشكيلتين تجتمعان للتمهيد للانتقال الى
البحر الآخر ، وليس ذلك مستساغا فحسب ، بل هو مطلوب في البند .
وقد طبقت الشاعرة هذه الخطة التي اكتشفتها لعرض البند ،
على بند اين الحلفة الحاي المشهور : (أيها اللائم في الحب / دع اللوم
عن الصب) . و اذا كان لكل اكتشاف سبب ، فان السبب الذي دعاها
لاكتشاف خطة هذا البند ، هو انها وجدت جماعة من تعرضوا للبند
زعموا انه لا يتافق الا من بحر المهرج بزيادة (سبب خفيف) في أوله :

أي / يها اللائم في الحب دع اللوم عن الصب

مفاعيل مفاعيل مفاعيل مفاعيل

فقالت : (لستنا نعرف في الشعر حرفا الا وهو داخل في وزن
الشطر ، او البيت ، فبأي حق نفرد سبيلا خفيفا غالا نزنه) (١) لذلك
فانها قطعت البند المذكور على أساس عدم الزيادة فيه ، فكانت النتيجة
انه من (الرمل) لما ينبعهما من تشابه سبقت الاشارة اليه . حتى اذا
وصلت الى شطر ينتهي بالضرب (فاعلاتان) رأت البند ينقلب الى هرج
فاكتشفت السر ، واصدرت حكمها على ان كل بند يجب ان يجمع بين
البحرين المتشابهين .

ولا بد ان تكون الناقدة الفاضلة قد استنجدت بهذه الخطة

(١) قضايا الشعر المعاصر . ١٧٠

العروضية الطريقة ، من استقرائها لكل او اغلب النماذج البندية الموجودة فعلا ، كما فعل الخليل بن أحمد حين استفرغ وسعه في قراءة الشعر العربي حتى استقامت له هذه القواعد الثابتة لفن العروض ، ولكن الذي يؤسف له ان مؤلفة قضايا الشعر المعاصر ، اما ان تكون غير جادة في دراستها لعروض البناد ، واما أنها لم تستطع الوقوف على مجموعة كافية من البنود . والا فلو أنها أخذت نفسها بالصبر والابة على تتبع تجارب البند الدقيقة ، لغيرت هذا الرأي جملة وتفصيلا .
وذلك للملحوظات التالية :

١ - البند لم يقتصر على الهزج :

فليس صحيحا ما اعتمدته المؤلفة من الرأي المشهور بأن البند يتالف من الهزج وحده لانه ما دام يأخذ (التفعيلة) المتكررة اساسا لا يقاعه ، فيمكن ان يجري على كل البحور ذات التفعيلة الواحدة ، وهو في ذلك كالشعر الحر ، الا ان الموجود بين ايدينا منه — وذلك راجع الى ما بين عصري البند والشعر الحر من فروق — ثلاثة أنواع هي : آ — نوع من الرمل الصافي الذي لم تخالطه تعديلات الهزج وتوجد منه في كشكول الشیخ يوسف البحراني — كما مر — مائة وخمسون بندًا للسید علی بالیل الحسینی من القرن الحادی عشر ، وهذا نموذج منها :

يا مناخ السعد والعز جمالا
ومحيط المجد والفخر رحالا

سرت كالشمس وما الشمس لولها مثلا

انها سوف تلاقي دون عليك زوالا
 جمعت فيك صفات محملتٌ قبلَ مثلا
 بعضها جود غياث يعجز العيثَ انهمالا
 وكمال عَيْم البدر كمالا
 وجال بهر العالم بهرا
 وقد أشار السيد عليٍ بالليل الى الوزن الذي يكتب به بنوته
 في البند ١٣٤ منها اذ قال :
 قد أنارت كلماتي
 فيه كالشهب وزينت بها في كل بند
 (فاعلاتن) ست مرات فما فوق حوالٍ برزت من حجل الفكر
 تجاءى كشموس بزغت في (رَمَل) الابحر من نظم ابن باليل
 (عليٍ) فاخطب الافكار ان كنت لها كفاء وأهد السمع مهرا
 والسيد عليٍ بالليل هذا أقدم بكثير من ابن الخليفة المتوفى ١٢٤٧ هـ
 الذي استنرجت السيدة الملائكة خطة البند منه . ذلك لاني وان لم
 أقف على سنة وذاة السيد بالليل او ولادته ، الا ان بنوته هذه قد
 ذكرها الشيخ يوسف البحرياني المتوفى سنة ١١٨٦ هـ وطبيعي ان يكون
 بالليل اقدم من هذا التاريخ .

ب - وهناك نوع آخر من الهزج الصافي الذي لم تخالطه
 تعديلات الرمل ، وقد نظم فيه الكثيرون المثال السيد نصر الله الحائرى
 (١١٥٦ هـ) وهو أقدم من ابن الخليفة ايضاً ، وقد مرت نماذج كثيرة
 له ولمن هو اقدم منه ؟ السيد عبد الرؤوف الجد حفصى ، وابن معنوق
 وغيرهما . وهذا نموذج من الهزج الصافي للحائرى : .

سلاماً ما شدَى الزهر
 وقد باكره القطر
 ولا العود على الجمر
 ولا نعْسَتِه المطربة النفس
 ولا العقد من الدر
 على جيد مها الانس
 ولا زهر نجوم الافق مذ فارقها البدر
 ولا وشي الطواويض ولا الخمر
 الى آخره . . وقد مر ذكره في نماذج المزج الصافي .
 ج - وهناك نوع ثالث يتذبذب بين الهزج والرمل ، وهذا هو
 الذي وقفت عليه السيدة الملائكة وحسبته هو البند ، دون سواه .
 والحقيقة ان تذبذب هذا النوع بين الوزنين ، واضطرابه العروضي
 راجع الى :

- ١ - ما تقدم من أسباب اضطراب البند ، الذي ارجعناه الى سببين رئيين : تشابه التفعيلتين او لا ونظرة شعراء البند لتفاعيته واعتبارها سجعة ، لا يمتنع وقوعها في وسط التفعيلة ، لذلك فاننا اذا وقفت عليها اضيف باقي التفعيلة الى الشطر الآخر ، فانحرف الوزن وقد مر ايضاً بذلك مفصلاً .
- ٢ - ان اكثر هؤلاء الذين تذبذبت بوزنهم بين الوزنين ، هم قليلاًوا الممارسة لفنون الشعر ، بل ان بعضهم كان من شعراء الرجل كابن الخطفة ، ثم نظم الفصيح على السليقة ، ولا يمكن ذلك ان يقع في مثل هذا الاضطراب ، كما وقع في جملة اخطاء نحوية وصرفية .

٣ - يضاف الى ذلك ان الفترة التي نشأ فيها البند ، فترة محمود الحركة الادبية ، واغلب النصوص التي وصلت اليها منه ، نقلت على السنة جماعة الرواية الاميين ، أو القليلي الخبرة بفنون الادب وانشعر فهم قد يزیدون وقد ينقصون ، من حيث لا يشعرون بأنهم يتحرفون فيما رووه من نصوص .

وهذه الاسباب ، مجتمعة او منفردة ، هي التي ادت الى هذا الخلط بين الوزنين في بعض البنود ، كما يوجد مثله ، ما تناه السيدة الملائكة ، على بعض الشعرا الناشئين من خلط بين التفعيلات المتنافرة او خلط بين تشكييلات البحر الواحد في قصيدة واحدة .

٤ - زيادة السبب الخفيف :

قلت ان السبب في تبني الناقدة لهذه الخطوة العروضية ، وفرضها على البند ، كان ناشئا من اعتمادها على من يقول ان البند لا بد فيه من زيادة سبب خفيف ، وقد وجدت هذه الزيادة في بند ابن الخطفة فانكرتها ، مدعية بأن الشعر العربي لا يعرف هذه الزيادة ، وسوف يكون نقاشنا معها في هذه النقطة من عدة جهات :

١ - هذه الزيادة المتوجدة في بعض البنود ، ليست شرطا - كما ذكرت - وان اصبحت (تقليدا) شائعا في البنود الهزجية فقط ، وذلك لأن كثيرا من نماذج البنود ليست فيها هذه الزيادة كالبنود الرملية التي سبقت الاشارة اليها ، او كثير من بنود المزج ، وبين يدي الآن سبعون بند ، اكثراها موجود في مجموعة الاستاذ الدجيلي ، منها أربعة وثلاثون بزيادة سبب او حرف متحرك ، وست وثلاثون

بلا زيادة ٠ ومن جملة هذه البنود بند لاين الخلفة نفسه يفتحه بلا زيادة :

أيا مرقيا سرج جواد سن جياد الخيل طماحٌ

رباعيا من الضمر في غرته النجم اذا لاح ٠

على ان هناك من يروي بنده المشهور ، الذي استشهدت به الناقلة ، وجعلته اسامٍ هذه الحطة ، على شكل هزجي خالص من دون زيادة :

ala ya aiha al-lai'm fi al-hab

du'l-lu'm 'an al-sab (١)

٢ - القول بان الشعر العربي ، لم يعرف هذه الزيادة ، في وزن

الشطر أو البيت ، قول يعوزه القصد فقد نص العروضيون على علة تسمى (الخزم) هي زيادة ما دون خمسة احرف في صدر البيت ، ولكنها جارية مجرى الزحاف في عدم اللزوم ٠ قالوا : (وقد وقع الخزم في شعر العرب ندورا وفيل كثيرا) ويجوز استعماله للدولدين وقيل : لا يجوز) (٢) ٠ ثم يضربون لذلك امثلة من زيادة السبب الخفيف بقول الشاعر من الكامل :

يا / مطر بن ناجية بن سامة انتي اجفى ومتغلق دوني الابواب
ومن أشهر أمثلته ما مر من البيتين المنسوبين لللامام علي (ع)
وفيهما زيادة سببين خفيين :

أشنده / حيازيمك للموت فان الموت لاقيكـا

(١) انظر الشيخ محمد علي اليعقوبي في البابليات ٥٢/٣ ٠

(٢) ميزان الشاعر ص ٣٩ ٠

وَلَا تَجْزُعُ مِنَ الْمَوْتِ إِذَا حَلَّ بِنَادِيْكَا
وَقَدْ عَاقَ عَلَيْهِمَا الْمِبْرَدُ فِي الْكَامِلِ : (وَالشِّعْرُ اَنْمَى يَصْحُّ بِانْ نَحْذِفْ
(اَشَدَّ) وَلَكِنَ النَّصْحَاءُ مِنَ الْعَرَبِ يَزِيدُونَ مَا عَلَيْهِ الْمَعْنَى ، وَلَا يَعْتَدُونَ
بِهِ فِي الْوَزْنِ ، وَيَحْذِفُونَ مِنَ الْوَزْنِ ، عَلَمَا بِإِنَّ الْمَخَاطِبَ يَعْلَمُ مَا يَزِيدُونَهُ
فَهُوَ اِذَا قَالَ (حِيَا زِيمَكَ لِلْمَوْتِ) فَقَدْ أَضْسَرَ اَشَدَّ ، فَأَظْهَرَهُ وَلَمْ يَعْتَدْ
بِهِ) (١)

ونحن اذا تبعنا رأي الملائكة من انكار الزيادة ، وانه لا بد من تقطيعها ، كان البيت الاول رجزا ، والثانى هزجا كما مرّ .

٣ - انا لو رجعنا الى ما علّلنا به اضطراب بعض البنود بين الوزنين ، من جهة عدم اعتراف شعرائه بان البند شعر له وزن وقافية وانما هو حلقة بين الشعر والنشر ، وان قوافيها ما هي الا سجعات قد تقع في وسط التفعيلة فلا يضر ذلك شيئاً في تكرر التفعيلة الواحدة ، أقول لو انا رجعنا الى ذلك - وقد تقدم اياضاحه - لوجدنا القطعة التي استشهدت بها السيدة الملائكة وفصلتها الى أشطر ذات قوافي ولكنها مختلفة الوزن ، هي في الواقع ذات وزن واحد بمنظار اصحاب البند ، هو وزن المهرج ، بشرط ان لا تتفق على الاسجاع ونعتبرها قوافي:

(فكم قد هذ ذب الحب بليداً ف سغدا في مس)

(مك الآدا بـوالفضل رشيداً صه فـمباباً كـاصبحت)

(غـليـظـ الـطـبـ حـ لاـ تـعـرـ فـ شـوـقاـ لاـ وـلاـ تـظـهـ رـتوـقاـلاـ)

(بـولاـ شـمتـ بـلحـضـيـكـ سـناـ البرـقـ الـ لمـوعـيـ الـ لـذـيـأـومـ)

(خـضـ منـ جـانـ بـاطـلـالـ خـلـيـطـِ عـنـ لـكـ قـدـ بـانـ وـقدـ عـرـ)

(سـ فـيـ سـفـحـ رـبـيـ الـبـانـ)

٣ - مناقشة الخطبة المفترضة لعروض البند :

هذا على انا لو تجاوزنا ، كل الملاحظات السابقة وافتراضنا سلامة ما توصلت اليه الناقدة الفاضلة من عروض البند ، فإن هذه الخطبة المفترضة - في نفسها - لا تسلم لها حتى في النوع الثالث من البنود التي قلت انها تضطرب بين الوزنين ، وهذا اكبر دليل على انها ليست (خطه عروضية) وانما هي اضطراب نشأ عن عدموعي مسؤولية العروض والقافية عند شعراء البند .

وتعالوا معى ندرس هذه الخطبة المحكمة ، لنعرف مقدار ثبت صاحبها .

تقول المؤلفة انه يجب على شاعر البند ان يبدأ بالرمل في عدة أشطر ، ولا ينتقل الى المزج حتى يهيا للانتقال بالضرب (فاعلاتان) ، وبعد ان يستمر في المزج في عدة أشطر لا يعود الى الرمل الا بتهيئة العودة اليه ، بالضرب (فعولن) وهكذا .

ومن الطبيعي ان تكون هذه القاعدة اتي استنتاجتها السيدة الناقدة ، مطردة في البنود كلها ، او في البنود المضطربة التي وقفت عليها على الاقل - ولكن حتى هذا القليل لم يخضع للقاعدة العتيدة ، فنان شاعر البند ينتقل من الرمل الى المزج بدون (فاعلاتان) ومن المزج الى الرمل بدون (فعولن) : وقد توجد هاتان التفزيتان ولا يتحول الشاعر الى الوزن الآخر !! فain قانونية ما ذكرته الناقدة الفاضلة ؟؟ آ - فمن النوع الاول الانتقال الى الوزن الآخر بدون تهيئة -

قول ابن الخلقة نفسه في نفس البند الذي أجرت عليه التجربة وهو مستمر في المهرج :

ومرتجٌ بردفرين

عليها ركبا من ناصع البلاور ساقين
وكعبين اديسين

صينغ فيهن من الفضة أقدام

ونراه قد انتقل في الشطر الرابع الى الرمل دون توطئة بـ(فعولن)
ـ كما هو المفروض ـ

ومثله قوله في بند آخر (الرحلة الى بغداد) وقد انتقل في الشطر الثالث الى الرمل دون تهيئه :
وقفٍ وقفة مبهوتٍ

على دجلة وانظر قبةٌ حضراء قد حلّ بها النعمان ذو القدر
فتحاماها وسلامٌ

ومنه قول عبد الغفار الاخري ، وقد انتقل من الرمل الى المهرج
دون توطئة (بناعلاتاً) :

ولقد طالت عليه حسراتي بعد ما كانت قصاراً
نهل يرجع ما فات وهيئات وهيئات
وكذلك قوله :

أشبهرت من وضاح الصبح ضياءً وبهاءً
وصفت حتى حكت ودي لسلمان صفاءً
كريم الاب والجد

ـ بـ ومن امثلة النوع الثاني ـ عدم الانتقال الى الوزن الآخر

مع وجود الضرب المفترض — قول ابن الحلة نفسه ، وهو مستمر في الهزج مع وجود (فعولن) في آخر الشطر الثالث :
فان جئت الى سوق الكنالات ٠

بأهلية المكنى هو في (سوق الجديد) الشاهق المرشد من دون دلالات ٠

حقيقة ذاك ان يوصف في سوق عكاظ
بما قد حاز من كل فتى أمضى من السيف
وكذلك استمر في الهزج مع وجود فعولن في آخر الشطر الاول :

فان قال فلم يترك الذي قوله مقالا
وان قلت فلن ترك من الخوف انتقالا

واستمر في الرمل مع وجود (فاعلاتان) في آخر الشطر الاول :
ما ابن عبادٍ — وان جاد — وما في الشعر حسانٌ ٠

ما جريري " المعاني

ما بديعي الزمان

ما ابو الطيب ، والطائي ، والصابي ، وقيس ، وابن هاني
كذلك فان عبد الغفار الاخرين ، لم ينتقل من الهزج مع وجود
(فعولن) في قوله :

وقد اورثني حبك من طرفك سقما وانكسرنا

وقد اجج من وجدي سنا نور حبيبك — وايم الله — نارا
وفي قوله :

وهل لي غيرك اليوم ملادحين لا القى ملادذا
اذا ما ضامني الضييم عياذ !

هذا وقد سبق ان تحدثنا عن (خطة جديدة للبند) عند المتأخرین من شعرائه تعتمد اساسا على وجود هذا الضرب (فعولن) مع الضرب (مقاعیلن) دون الانتقال للبحر الآخر ، وفيه شواهد كثيرة سبقت الاشارة اليها من بنود القزویني والآخرين ، وصالح الجعفري وغيرهم وليس هذا الا من باب الجمع بين التشكيلات المختلفة الموجودة في الشعر الحر حتى في شعر نازك الملائكة كما تقدم .

وبعد فاظن ان في هذه الشواهد – وامثالها كثیر – ما يکفي لاقناع اصحاب هذا الرأي : بان هذه الخطة المذکورة للجمع بين الوزنين في البند ليست هي خطة ، وانما هي اضطراب حيناً، وعدم اعتراف بضرورة القافية في البند ، واعتبار ما وجد منها اسجاعاً ضمن التفعيلة المستمرة حيناً آخر .

٤ - الخلط بين الاوزان في الشعر الحر :

ثم ان هذا الخلط بين وزنين ، ليس من خصائص البنود المضطربة فحسب بل قد وقع في نماذج من الشعر الحر ، كالذى فعلته فدوی طوقان في قصیدتها (الكون المسحور) حين مزجت بين المتدارك والرمل ، وكالذى صنعه كاظم جواد في قصیدته (الشمس تشرق على المغرب) اذ تنقل الشاعر في اکثر من اربع مرات بين بحرين من نفس (دائرة المجلب) هما الهزج والرجز وهذا نموذج منها :

ألم تلمح لواء الجبهة الحمراء خفاقا يحييك
ألم تسمع أجل انشودة التاريخ في المعبر والغاب
وفي الآفاق صوب الهيكل المصدوع حرى تطرق الباب

والواقع انها غالباً في اعطاء الاهمية لهذه الخطوة المفترضة للبند، فهي لم تكتف بعرضها كنظيرية قابلة لانقذ ، بل اعتبرتها (قانوناً) ترجع اليه كل شعر حر اضطررت تفعيلاته .
والحقيقة ان قلة ارهاف الحس الموسيقي عند بعض الشعراء ، يجعلهم يخلطون بين بعض الاوزان المتشابهة لا فرق في ذلك بين البند والشعر الحر .

(١) ديوان من أغاني الحرية لкатن جواد ص ١٥٧ .

^{٢١}) قضايا الشعر المعاصر ص ١٧٩ .

خلاصة البحث :

والخلاصة ان كلا من البند والشعر الحر جار على أساس التفعيلة الواحدة التي قد تكرر في اشطره مرة أو مرتين أو أكثر ، وانهما في الواقع مصطلحان لنن واحد هو : الالتزام بيقاع التفعيلة ، في مقابل ايقاع الشطر في شكلنا التقليدي ، وقد تواضع القدماء فسموه (بندما) وتعالى الشباب المحدثون — ولعل الحق معهم — فسموه (شعا حرا) أو (شعا منطلقا) .

وان هذه المحاولة من السيدة الملائكة للتفريق بينهما من ناحية عروضية ، اعتقادا على بعض البنود المضطربة ، إنما هي (مغالطة) لا تستند على أساس سليم ، لأن الواقع لا يخلو من أحد امررين : اما أن تكون هذه الاضطرابات ليست هي الخطة الاساسية لعرض البند فيكون ايقاع البند هو ايقاع الشعر الحر نفسه . واما ان تكون هي البند ولا بند سواها ، فتكون البنود الصافية من الرمل والهزج — كما مرت امثالتها — شعا حرا خالصا — واذن فكل ما حدث من ضجة حول حركة الشعر الحر ، وانها حرفة حديثة (ولد أول نموذج لها في بيت السيدة نازك الملائكة) او بدر السباب ، او خليل شيبوب ، زوبعة لا واقع لها .

واظن ان كلا هذين الواقعين لا يرضي السيدة المؤلفة ، ولكنه على كل حال يرضي تاريخ الادب الحديث .

مراجع الكتاب

كتب عروضية :

للدكتور عبد الله درويش	دراسات في العروض والقافية
للدكتور عبد الرحمن السيد	العروض والقافية
للدكتور ابراهيم انيس	موسيقى الشعر
الاستاذين : حسن جاد حسن و محمد عبد المنعم خفاجة	ميزان الشاعر
ليخائيل خليل الله ويردي	بدائع العروض
لمدوح حقي	العرض الواضح
احمد قناوي	الكامل في العروض والقوافي
للدكتور صفاء خلوصي	فن التقاطع الشعري والقافية
للصاحب بن عباد	الاقناع
للسيد احمد الهاشمي	ميزان الذهب

كتب تبحث في قضايا الشعر وعروضه :

لابن عبد ربه	العقد الفريد
المرشدي فهم اشعار العرب وصناعتها للدكتور عبد الله الطيب الجنوب	قضايا الشعر المعاصر
لنازك الملائكة	ميزان البند
للدكتور جميل الملائكة	التنديف في الأدب العربي: تاريخه ونحوه ونصوصه لعبد الكريم الدجيلي
شعرنا الحديث ٠٠ الى أين ؟ لغالي شكري	شعرنا الحديث ٠٠ الى أين ؟ لغالي شكري

مصادر الشعر القديم :

الملقات - الأغاني - المفضليات - الحماسة -
 دواوين : المتنبي - أبو تمام - بشار - البحتري - ابن
 الرومي - الشريف الرضي - المعري - مهيار الديلي
 أبو نواس - الفرزدق - ابن زيدون - ابن معتوق .

مصادر الشعر الحديث :

الشوقيات	أحمد شوقي
مسرحيات	: مجنون ليلي ومصرع تليوباترة
شعراؤنا المعاصرؤن (بدوي الجبل)	مختارات مدخلة عكاش
ديوان الجوادري	محمد مهدي الجوادري
ديوان الشيببي	محمد رضا الشيببي
عواصف وعواطف	علي الشرقي
الجدائل	ليليا أبو ماضي
تبر وتراب	=
الهوى والشباب	بشرة الخوري
عيناك مهرجان	شفيق ملوك
مختارات	عمر أبو ريشة
أين المفر ؟	محمود حسن أسماعيل
الملاح التائمه	علي محمود طه

دواوين نزار القباني :

قصائد - انت اي - طفولة نهد - حبيبي

الرسم بالكلمات .

دواوين بدر شاكر السياب :

انشودة المطر - ازهار ذابلة - المعبد الغريق

شناسيل ابنة الجلبي - اقبال - منزل الاقنان

دواوين أدونيس (علي أحمد سعيد) :

قصائد اولى - أوراق في الريح - كتاب انتحولات

المسرح والمرايا

نازك الملائكة

شظايا ورماد

=

قرارة الموجة

عبد الوهاب البياتي

اشعار في للنفي

=

أباريق وهمسة

سليمان العيسى

مع الفجر

فدوی طوقان

و جدتها

كافم جواد

من أغاني الحرية

بلند الحيدري

جتئم مع الفجر

صلاح احمد ابراهيم

غابة الابنوس

يوسف الحال

البئر المهجورة

عبد الباسط الصوري

أوراق ريفية

عبد الرحمن الشرقاوي

مسرحية (الحسين تأرا)

عزيز أباذهلة

مسرحية (العباسة)

علي باكتير	مسرحية (روميو وجولييت)
صلاح عبد الصبور	مساوة الحالج
محمد حسين الصغير	فلسطين في الشعر النجفي المعاصر

مجلات :

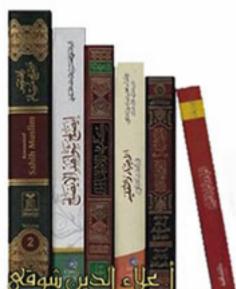
أبولو — الشعر — الشعر ٦٩ — موافق — الرسالة
 الآداب — الأديب — المعرفة — الأقلام — البلاغ
 النجف *

كتب متفرقة :

لابن خلدون	المقدمة
لابن خلگان	وفيات الاعيان
للمبرد	الكامل
للباقلاني	اعجاز القرآن
للشيخ يوسف البحرياني	الكشكوك
للدكتور طه حسين	على هامش السيرة
لمحمد فريد ، ابو حديد ، زكي	شكسبير (سلسلةقرأ ١٧)
نجيب محمود ، احمد زكي	
للدكتور ابراهيم انيس	الاصوات اللغوية
لجان كاتينو (ترجمة صالح	دروس في علم اصوات العربية
القرمادي)	

جدول الخطأ والصواب

خطأ	صواب	صواب	قبل المسميين وفي الراوين وفي الراوين	بعد المسميين وفي الراوين	سطر
بعد هما	قبلهما				٥
الموحدتين	الوحادتين				٢
الناس	الياس				٥
منهما	منها				٤
المتنبي	شوقي				٨
اسرح	أسوح				٣
لا يقطع الا	لا يقطع الا				٤
عبر	خبر				٢
الشعر	الشعراء				١٩
الابحر	الاشطر				٤
سنة ٣	سنة ٥				هامش
مفعولن	فعولن				١٢



شکر و تقدیر

شارکني في اخراج هذا الكتاب الاستاذ الفاضل السيد
محمد باقر الخرسان في كثير من الامور التي لا انشط لها ،
كأعداد الملازم وتصحيحها وضبطها ، ولست أجد ما أرد به
جميله غير الشکر والتقدیر ، وهو اضعف الرد .

